

EDUARDO PEPE

# *Tipos formales*

*La tipografía como forma*



**3** COLECCIÓN  
Identidad & Diseño

ediciones de la  
**utopía**

**EDUARDO PEPE**

***Tipos formales***

*La tipografía como forma*

Expresión, función y manipulación de la morfología tipográfica  
desde una visión latinoamericana

Prólogo de  
**Vicente Lamónaca**

ediciones de la  
**utopía**

Pepe, Eduardo Gabriel  
Tipos formales: La tipografía como forma.  
2a edición - Mendoza : Ediciones de la Utopía, 2017

ISBN 978-987-26355-0-3

1. Diseño tipográfico. 2. Comunicación visual. I. Título  
CDD 686.22

Fecha de catalogación: 04/11/2010

Ediciones de la Utopía  
(0261) 155-933898  
[www.eduardopepe.com](http://www.eduardopepe.com)

ISBN 978-987-26355-0-3



9 789872 635503

ISBN: 978-987-26355-0-3  
©2011 Eduardo Gabriel Pepe  
©2017 Ediciones de la Utopía

Impreso en Argentina

Prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de esta publicación, su almacenamiento digital, su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio. Todo el material publicado en esta obra, está protegido por derechos registrados y otros derechos de propiedad intelectual, por lo que no se deben copiar, reproducir, replicar, cargar, enviar, transmitir o distribuir en ninguna forma, sin el consentimiento previo y por escrito del autor o editor. La modificación del contenido, su copia o cualquier otro uso no autorizado, representa una violación de derechos de propiedad. Las fuentes tipográficas exhibidas como ejemplos y los programas de software mencionados en esta publicación son marcas registradas y se presentan solo con un sentido educativo.

## Índice

Prólogo	5
Nota del autor	8
Palabras preliminares	9
Introducción	12
<i>Sección 1: De las consideraciones básicas</i>	15
Estructura y apariencia	15
Clasificación tipográfica	20
Variables de familia	36
La tipografía gestual propiamente dicha	40
El tipo en la composición	42
La grilla tipográfica	47
<i>Sección 2: De la expresividad tipográfica</i>	63
Legibilidad e inteligibilidad	64
Criterios compositivos	67
Contrastes tipográficos	68
Jerarquías tipográficas	71
Refuerzos tipográficos	74
Identificadores verbales	78
Recursos expresivos	85
<i>Sección 3: Del diseño tipográfico</i>	95
Forma y función de la tipografía	95
Coherencia formal entre tipos	96
Trazos básicos y estilo	98
Correcciones ópticas	100
Desarrollo de fuentes	102
Digitalización	109
Espaciado entre tipos	112
A modo de conclusión	117
Bibliografía	119



## Prólogo

### ¿Para qué es la tipografía?

*“Tal vez una frase, un párrafo, una página acaba dando nuevos sentidos a nuestro pensamiento” (1)*

Pensar en un texto para el prólogo de un libro de tipografía escrito en Latinoamérica tenía, casi necesaria y lamentablemente, ese gusto particular de lo nuevo, lo desconocido... lo poco frecuentado: gusto a raro. Ese gusto condimentado con generalidades de la disciplina más que con particularidades ancladas en el trabajo en cuestión.

Me preguntaba: ¿cómo se podría colaborar con el autor a enaltecer y difundir la Tipografía? ¿Cómo destacar y sintetizar el aporte que es para la disciplina el presente trabajo? ¿desde Latinoamérica? Todas generalidades que bien cabrían en cualquier prólogo de cualquier libro de tipografía.

Sin embargo al leerlo me doy cuenta que no es necesario caer en panfletos. La visión latinoamericana que plantea Pepe no es infantilista para nada. No apabulla con una visión de postal para turistas. Simplemente da su visión de la tipografía. Visión que es necesariamente latinoamericana, hasta el alma. Y no hay que explicar más nada sobre ello.

Si dispusiéramos todo el texto de este libro en una sola página encontraríamos, prácticamente en el centro geométrico, una palabra que tiene la densidad y potencia suficientes para justificar todo el trabajo de los tipógrafos.

Una palabra que es eje de la disciplina; nexos entre el diseñador, el lector y el tipógrafo... en todo el mundo, y por eso, por supuesto, también aquí.

Casi perdida en el tranquilo mar de datos, nociones, explicaciones y ejemplos, asoma una palabra de las que Eduardo siembra entre nosotros: entendimiento.

Según la RAE, *entendimiento*: . . Potencia del alma, en virtud de la cual concibe las cosas, las compara, las juzga, e induce y deduce otras de las que ya conoce. 2. m. Alma, en cuanto discurre y raciocina. 3. m. Razón humana. 4. m. Buen acuerdo,

relación amistosa entre los pueblos o sus gobiernos. 5. m. ant. Inteligencia o sentido que se da a lo que se dice o escribe.

Tradicionalmente entendemos que el objeto de la tipografía es la lectura. Y está bien. Pero al instalar la noción de entendimiento damos otro paso, la elevamos más; así, el fin último de la tipografía no es solo la lectura, es el entendimiento. El entendimiento articula la relación invisible entre el autor y lo que pasa en el alma luego de leer.

Y diseñar esa articulación es la tarea del tipógrafo; entonces deja de trabajar con formas, con los blancos, los negros y su balance y pasa a trabajar directamente sobre el alma.

Y, como sabemos, no es posible escapar al alma. Aunque lo deseáramos. No tenemos otra forma de hacer, ver, disfrutar, sufrir, conocer, pensar, vender, comprar, potenciar, mejorar, enseñar, aprender, usar tipografía, que no sea la que tenemos en el alma. Aunque en algún momento, lugar o circunstancia resultase muy similar a otras, es la nuestra.

*Tipos formales* aporta a la tipografía. Porque es una de las posibles formas de tratarla, desde este continente, y porque tiene el valor agregado de lo que se anima a trascender el círculo académico para aportar su grano de arena al colectivo.

*Expresión, función y manipulación de la morfología tipográfica desde una visión Latinoamericana*. Eduardo plantea en su libro un ordenamiento en tres secciones que recorren un camino que va desde lo general a lo particular, desde nociones necesarias para cualquier diseñador hasta cuestiones para tipógrafos iniciados.

Pero los caminos no solo van de un punto a otro. Atraviesan territorios que ayudan a comprender la transición obligada desde la partida a la llegada. Eduardo aborda ese trayecto nexa en la segunda sección: el diseño *con* tipografía. Y es allí que, al pasar, nos regala el “entendimiento”. Aparece como un pequeño destino escondido en este camino, un recodo, uno de esos descubrimientos que justifican la travesía.

Entonces, ¿para qué es la tipografía? Para potenciar el alma, ¿para qué más?

**LDG Vicente Lamónaca \***

<sup>1</sup>: (página 17, Libro: *reflexiones paratextuales sobre cultura, comunicación y diseño*. Felipe Ibáñez. Wolcovicz editores, 2010. Argentina)

\* **Vicente Lamónaca.** Es Licenciado en Diseño Gráfico, especializado en el área editorial. Docente de Tipografía II en Universidad ORT Uruguay. Autor de la tipografía “*Económica*”, primera tipografía diseñada en Uruguay en distribuirse internacionalmente. Ha publicado artículos, participado en conferencias y mesas redondas. Ha expuesto trabajos sobre tipografía en Latinoamérica. Delegado de Atypl para Uruguay. Jurado por Montevideo en las bienales Letras Latinas 2006 y Tipos Latinos 2008 y coordinador de la Jura en 2010.



## Nota del autor

La presente publicación nace a partir del pasaje a formato de libro del material que he ido dando a conocer en forma paulatina en el blog homónimo ([www.tiposformales.wordpress.com](http://www.tiposformales.wordpress.com)) sobre la teoría y la práctica del diseño tipográfico.

El libro se encuentra dividido en tres secciones donde se presenta a la tipografía en relación a su uso, su expresión y su morfología desde una visión Latinoamericana.

La primera sección (*De las consideraciones básicas*) es una introducción a los conceptos elementales de la temática tipográfica. La segunda parte del libro (*De la expresividad tipográfica*) trata del diseño *con* tipografía, acercando una serie de conceptos básicos y fundamentales para la realización de piezas gráficas. En esta sección se plantea la intervención tipográfica como refuerzo del mensaje. La tercera sección (*Del diseño tipográfico*) es una aproximación al diseño *de* tipografía, tratando en forma particular la temática de la manipulación de la morfología tipográfica y la generación de fuentes, en relación a la función.

En el desarrollo de esta publicación no he discriminado explícitamente, salvo algunas excepciones, el tipo de soporte utilizado en cada uno de los casos de estudio. Sin embargo, es algo que habrá de tenerse muy en cuenta al momento de realizar una pieza gráfica en particular, sea esta impresa, corpórea o virtual. Las condiciones de legibilidad no son las mismas para uno u otro sustrato, aunque sin dudas, algunas consideraciones puedan ser compartidas y resulten sumamente útiles para diferentes tipos de soportes.

Los ejemplos que ilustran esta publicación representan una mínima muestra de las múltiples posibilidades en que puede desarrollarse la intervención del diseño tipográfico, los límites estarán demarcados por la imaginación y creatividad del diseñador y la correcta comunicación e inteligibilidad del mensaje.

Absolutamente todo lo planteado por mí en esta publicación deja abierta la posibilidad de ser discutido, ya que corresponde a opiniones propias basadas en trabajos, tratados y estudios de profesionales e investigadores, en una amplia bibliografía temática y en la práctica concreta de la profesión.

## Palabras preliminares

Desde los primeros años de mi niñez, la identidad y la tipografía se encuentran presentes en mis recuerdos. Es así que reconozco algunos hechos que de alguna manera han marcado e influido en la definición de mi presente profesional. Recuerdo muy vivamente los viajes con mis padres al noroeste argentino, de donde regresábamos cargados de mantas tejidas al telar, cacharros y ollas de barro. Recuerdo también que en los cálidos veranos de mi Concepción del Uruguay natal, me hacía cargo de redibujar y pintar sobre la vidriera de la Talabartería de mi Tío, unas pesadas letras (que hoy reconozco egipcias) negras con grueso filete rojo, que conformaban la marca del negocio.

Ya como estudiante de Diseño de la Universidad de La Plata, ya como Diseñador en Comunicación Visual, ya como docente de la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza, siempre he tenido a las temáticas de la identidad regional y de la morfología tipográfica como nortes de mi accionar disciplinar. A ambas temáticas las he ido desarrollando, no siempre en forma conjunta, ni siempre en forma equilibrada, pero jamás han dejado de estar presentes en mi trabajo, como elementos constitutivos de un todo íntimamente ligado al contexto social y natural del ser humano.

Ejemplo del encuentro de las temáticas de la identidad de región y de la forma tipográfica fue la generación del alfabeto de estilo decorativo “Amerindia”, realizado en 1998 como elemento identitario de un espectáculo artístico-musical. Para la realización de la fuente *Amerindia* partí de la morfología de una guarda indígena del noroeste argentino. El resultado fue una tipografía de baja legibilidad, cuya finalidad era ser usada sólo en forma de rótulo. Morfológicamente el trabajo consistió en la búsqueda de la coherencia formal con la guarda aborigen y el respeto de las estructuras básicas de las letras, sobre una grilla de extrema simpleza y gran rigidez.

Entre los excelentes trabajos de diseñadores latinoamericanos, me ha resultado sumamente interesante el desarrollo de la tipografía “E`a”, diseño de Juan Heilborn de Asunción del Paraguay por la conciliación lograda entre la forma tipográfica y la identidad de región. Juan Heilborn ha considerado básicamente la cuestión del bilingüismo, teniendo en cuenta que la República del Paraguay es, en Latinoamérica,

el único país oficialmente bilingüe y que posee al guaraní como elemento fundamental de su identidad regional.

Como planteo en el libro *“Identidad Regional”* (2007), considero necesario tomar hoy el concepto de *glocalización* como un eje integrador latinoamericano, que permita relacionarnos entre nosotros y asimismo permita relacionarnos con el mundo.

---

## Lenta Reforma Agraria

La Coordinadora Ejecutiva para la Reforma Agraria del presidente del Indert, Alberto Alderete, anunció recientemente dentro de seis meses.

---

*«Larga [Alderete] nomás cualquier  
cantinela del socialismo del siglo  
latifundios, los ricos y los pobres,  
de clases que aquí en el Paraguay*

Fuente tipográfica “E’ a” (Juan Heilborn, 2009)

Al estar insertos en un contexto cultural que tiende a la uniformidad y la homogeneidad, producto del gran poder de los medios de comunicación e información y del increíble avance de la tecnología, hace aparición en nosotros una fuerte tendencia defensiva, esgrimiendo el derecho a la individualización. Es aquí donde lo global y lo local se ponen en contacto. Nuestra tarea es que ese encuentro no termine en choque sino que sirva de fuente de poder y nos permita crecer. De esta manera el término *“glocal”*, como unión de lo global y lo local, empieza a adquirir valor.

Por lo general en el desarrollo de la globalización sólo se ve el proceso de centralización. Sin embargo, no se vislumbra que en esa misma mecánica puede producirse también un proceso de descentralización, por medio de los diálogos recíprocos y los entrelazamientos dentro de un marco de referencia global.

El concepto de *glocalización* fusiona la localización y la globalización, tratando de entender el proceso de transformación, articulando la dinámica global con la local. En otras palabras, hace referencia a la noción de globalizar lo local y de localizar lo global.

El discurso global-local exige que tengamos que referirnos a las identidades en forma plural. Para definir la identidad hay que basarse en el reconocimiento, en la pertenencia, en la permanencia y en la interacción social y simbólica. Por medio de Internet y la televisión, se tiene acceso inmediato a la comunicación e información mundial y por medio de la experiencia cotidiana se tiene contacto con lo más autóctono del lugar. El poder relacionar en la práctica esos dos polos (global/local), aparentemente tan extremos, permite discutir los lineamientos globalizadores que, en teoría, no admiten más que una visión uniforme y homogénea. Ese es el concepto que refuerza el hecho de que lo global y lo local son sin dudas inseparables.

Realizar en forma responsable nuestra labor como *comunicadores* y como *creadores de imagen* supone un gran compromiso con la sociedad que nos contiene. Dicho compromiso implica sumarnos al proceso global de manera tal que podamos aportar nuestro enfoque regional y local.

Es posible desde nuestra profesión trabajar con las tipografías, designándolas como un elemento dinámico de *glocalización*, en tanto consideremos a su estructura como vehículo de la carga global o universal y a su apariencia como vehículo de la carga local. No significa esto que nuestra tarea se oriente a una suerte de aplicación de maquillaje o disfraz tipográfico, sino que debe ser una búsqueda de elementos identitarios con cualidades y atributos tangibles e intangibles que apunten a solventar nuestros requisitos locales. El tipógrafo Ladislav Mandel (1921-2006) sostenía que *“si las formas (tipográficas) que percibimos están incorporadas en nuestras referencias culturales, las reconocemos, son nuestras...”*

Se trata, por lo tanto, de la manipulación de la morfología de la apariencia tipográfica según los requerimientos, de las necesidades de las lenguas nativas, de las formas del habla local y del entrecruzamiento lingüístico y cultural tan propio de Nuestra América.

## Introducción

En la actualidad, y formando parte de un contexto civilizatorio, resulta extremadamente difícil, sino imposible, no tener un contacto directo y persistente con las tipografías. Ellas nos acompañan en casi todo momento sin que tomemos conciencia de ello. Son parte integrante e inherente de la vida de cada uno. Ellas están junto a nosotros más de lo que creemos, día a día, desde el momento mismo en que nos despertamos.

07:00 horas: Suena un timbre y mis ojos ven una serie de *números heptasegmentarios* que indican desde el despertador que es hora de levantarse.

Lavo mis dientes con un cepillo que posee inscripto en su mango su logotipo en tipografía *bold itálica*. Utilizo “*Crema Dental con Flúor, Triple acción, menta original*” que “*Ayuda a proteger contra los gérmenes con cada cepillada*” y me aplico desodorante “*Deo Body Spray*” que por supuesto “*no daña la capa de ozono*”. Coloco en mi muñeca izquierda el reloj “*Water resistant Quartz*” que indica la hora con *números modernos, sin serif, en negrita itálica*.

Aprieto “on”, para encender mi “*ipod docking multimedia audio micro system*”. Hojeo mi “*Agenda Anual*”. Visualizo los días: “*Lunes, Martes, Miércoles, Jueves, Viernes, Sábado, Domingo*”. Letras, números y palabras me indican qué deberé afrontar en el transcurso del día.

Preparo el mate “*recuerdo de Entre Ríos*” con “*Yerba Mate elaborada con palo*”. Desde la tapa del termo las palabras “*Open/Close*” me indican si el pico está en condiciones para cebar mi primer mate.

Leo los *titulares* del diario. *Cuerpos grandes, en negrita*. Me detengo en el *copete* de algunas notas y en los *epígrafes* de ciertas fotos.

Enciendo mi “*Wind notebook*” y escribo estas palabras...



En el transcurso de esta rápida descripción, de un breve y apacible momento de la vida, sin dudas, una infinidad de letras y palabras han pasado frente a mis ojos sin siquiera prestarles atención. Es que nuestra convivencia con las tipografías es de tal cotidianeidad, que en la mayoría de los casos no nos damos cuenta que estamos conviviendo con un número inmensamente grande de ellas.

Como ejercicio, simplemente es necesario echar un vistazo a nuestro alrededor y observar todos los números, letras, siglas y palabras que aparecen rondando nuestra humanidad. De esa manera tomaremos conciencia de la enormidad de elementos tipográficos que tenemos presentes en nuestras vidas.

Al trabajar con un elemento casi omnipresente, tan ricamente expresivo y comunicativo como es la tipografía, debemos tomar consciencia que desde la disciplina del diseño es posible modificar y, porqué no, mejorar de alguna manera nuestro entorno.

Es factible por lo tanto, aunque sea en forma muy modesta, intervenir sobre el contexto que nos identifica, sobre el contexto que nos da sentido de pertenencia y nos permite vislumbrar un futuro mejor.

Sería un acto de soberbia pensar que nuestro destino como seres humanos depende del diseño y la tipografía. Pero como diseñadores no podemos dejar de dar respuestas y soluciones coherentes a la problemática de la relación del hombre con el hombre, del hombre con su medio ambiente y del hombre con su hábitat cultural.



## Sección 1: De las consideraciones básicas

### ESTRUCTURA Y APARIENCIA

Al leer un texto, lo hacemos de manera tal que nuestros ojos recorren la composición tipográfica realizando saltos denominados *sacádicos* que abarcan varias letras e incluso pueden abarcar varias palabras. Es decir que no leemos letra por letra, sino que reconocemos básicamente grupos de letras. En realidad lo que reconocemos son grupos de siluetas primarias o grupos de formas fundamentales de las letras. Cuanto mayor sea el ejercicio de lectura o mayor sea la experiencia que tenga el receptor en relación con la lectura, los saltos sacádicos serán de mayor amplitud. El receptor, con el paso del tiempo, va almacenando en su memoria, a través de sucesivas asociaciones y aprendizajes, la silueta primaria de las letras, de las sílabas y de las palabras. Esa silueta primaria está relacionada con la forma fundamental o estructura de las letras. Es la *estructura* o *esqueleto* de la letra lo que nos permite comprender a la letra como tal.



La “vestimenta” o morfología externa que recubre la estructura básica, genera una apariencia particular que permite reconocer en la letra un estilo tipográfico. Esa apariencia se hace visible gracias al contraste ejercido entre la forma y la contraforma.



La estructura o esqueleto determina la forma básica de la letra mientras que la apariencia o aspecto formal define el estilo tipográfico. La letra se comprende como tal a través de la estructura. La apariencia se visualiza por medio del contraste entre forma y contraforma.

La morfología externa o apariencia determinante del estilo tipográfico no perjudica, o no debería perjudicar, el proceso de lectura. Justamente, el límite para la manipulación o la deformación de la tipografía es su legibilidad e inteligibilidad.

Es decir que si por su apariencia, ya sea por faltantes o por superabundancia de elementos, no es posible identificar la estructura básica de una letra, la misma deja de ser tipografía para pasar a ser un grafismo.

Afirma Adrian Frutiger que: *“Una escritura de éxito es leída por millones de personas y deja su impronta en el esqueleto estructural presente en cada lector. Si se producen innovaciones formales demasiado atrevidas, por ejemplo, o se da una gran deficiencia cualitativa, la escritura choca en el lector con cierta resistencia y el proceso de lectura resulta obstaculizado.”*



*Conjunto de elementos no tipográficos que al presentar cierta relación con las estructuras tipográficas permiten que puedan ser reconocidos como letras.*








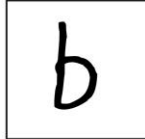
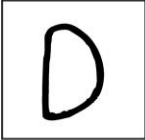
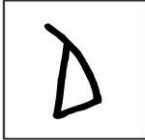



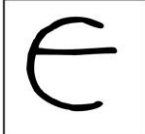


## **Evolución formal de las letras**

Las formas básicas de las estructuras tipográficas han estado históricamente ligadas y condicionadas por los instrumentos y elementos utilizados para su realización, y ha sido éste el motivo principal para que se dé en las mismas una evolución que resultará en los dos tipos de cajas (altas y bajas) del alfabeto actual.

Las mayúsculas actuales, o letras de caja alta, tienen su origen en el alfabeto romano o latino y toma su forma de la tipografía monumental, de letras capitales lapidarias, realizadas

sobre soporte lítico. Por su parte la mayoría de las minúsculas, es decir las letras de caja baja, tienen su origen en la morfología de la escritura carolingia, que se presentan como la culminación de la evolución de las estructuras tipográficas romanas. Esta evolución tiene como factor fundamental a la escritura cursiva, en función de los diversos materiales utilizados y en el hecho de la búsqueda de una economía de trazos que permitiera lograr una mayor rapidez en la ejecución de la escritura manual.

Al respecto afirma A. Frutiger que a partir de *“una tendencia natural hacia la fluidez de la escritura los movimientos transversales y oblicuos fueron haciéndose cada vez más redondeados y rectos respectivamente”* y agrega *“Las minúsculas proceden de una deformación de las mayúsculas debido a la rapidez del gesto, por intentar escribir cada vez más deprisa”*.

Latín 500 a.C.	Formas de transición	Carolingia 800 d.C.	Humanística 1450 d.C.
			
			
			
			

(Adaptado de *“En torno a la tipografía”* de A. Frutiger)

Realizando una comparación entre las letras mayúsculas y minúsculas del alfabeto occidental actual es posible distinguir,

estructuralmente, una serie de líneas guías, que determinan las alturas de las diferentes letras.

Las letras minúsculas, a diferencia de las mayúsculas, presentan una estructuración en tres niveles, compuesta por una zona de ascendentes, una zona media, denominada “altura x” y una zona de descendentes.

Altura x (equis) se denomina a la altura de las letras de caja baja que no poseen ascendentes ni descendentes, y es la distancia entre la línea de base y la línea media. Respecto a la línea de alturas de mayúsculas y ascendentes, en algunas familias son coincidentes. En otros casos la altura de ascendentes es ligeramente superior al de las mayúsculas



*Times New Roman*

## **Evolución formal de los números**

Los números que empleamos en la actualidad tienen su origen en las primitivas morfologías caligráficas de India y Arabia que ingresaron a Europa durante el período de dominación musulmana en España (711 – 1492). Señalan Aicher y Krampen que “*Hacia el año 500 d.C. se concibió en la India una representación caligráfica para el sistema decimal. Lo que ahora conocemos como los números del 1 al 9 fueron originalmente símbolos de letras indias. El importante signo cero no hizo su aparición hasta que el sistema decimal estuvo muy desarrollado.*”

a ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ٠

b ୧ ୨ ୩ ୪ ୫ ୬ ୭ ୮ ୯ ୦

c 1 2 3 4 5 6 7 8 9

d 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

e 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

a: indio. 870 d.C.  
b: indio 1100  
c: árabe occidental. 1100  
d: europeo. 1500  
e: europeo. 1600

(Adaptado de "Sistemas de signos" de Aicher y Krampen)

En el diseño de los números, de las familias tipográficas, es posible diferenciar dos grupos que exhiben proporciones y alineaciones particulares. Los números antiguos o de caja baja presentan caracteres que respetan la altura equis, con ascendentes y descendentes. Por su parte los números modernos o de caja alta presentan un tamaño regular, organizados sobre la línea de base.

A1234567890

A1234567890

*Números antiguos y modernos con serif*

A1234567890

A1234567890

*Números antiguos y modernos sin serif*

En general se aconseja el uso de los números de caja alta en tablas, cuadros, planillas de cálculo o listas comerciales, donde no predominan tipografías con astas ascendentes ni descendentes, mientras que los números de caja baja son apropiados para ser utilizados dentro del cuerpo de texto, ya que al estar en armonía con las letras minúsculas, no interrumpen el flujo de lectura.

## **CLASIFICACIÓN TIPOGRÁFICA**

En la actualidad el universo de las tipografías resulta abrumadoramente amplio, más teniendo en cuenta que gracias al desarrollo de las herramientas de informática y de computación el número se acrecienta en forma constante y a un ritmo sorprendente. Es por esto que intentar realizar una clasificación tipográfica comienza a tener sentido, puesto que resulta en la práctica imposible conocer por sus nombres la totalidad de las fuentes tipográficas.

Una clasificación puede ser abordada desde ópticas diferentes. Por ejemplo, una forma muy amplia de dividir el inmenso universo tipográfico puede ser teniendo en cuenta la función o el empleo que se haga de la tipografía. Los dos grandes grupos que se pueden reconocer con cierta facilidad en este sentido son: por un lado las tipografías que sirven para textos de largo alcance, es decir tipografías que deben leerse con facilidad, y en cuanto a su morfología, no deben llamar la

atención. Y por otro lado estarían las tipografías de rótulo. Estas son tipografías que deben llamar la atención por sobre todo, y por supuesto deben poder leerse, aunque no son recomendables para textos largos.

# Texto Rótulo

Una forma muy amplia de dividir el inmenso universo tipográfico, puede ser teniendo en cuenta el empleo que se haga de la tipografía. Los dos grandes grupos que se pueden reconocer con cierta facilidad son: por un lado, los de las tipografías que sirven para textos de largo alcance, es decir tipografías que deben leerse con facilidad, y en cuanto a su morfología, no deben llamar la atención. Por otro lado estarían las tipografías de rótulo. Tipografías que deben llamar la atención por sobre todo, y como toda

Una forma muy amplia de dividir el inmenso universo tipográfico, puede ser teniendo en cuenta el empleo que se haga de la tipografía. Los dos grandes grupos que se pueden reconocer con cierta facilidad son: por un lado, los de las tipografías que sirven para textos de largo alcance, es decir tipografías que deben leerse con facilidad, y en cuanto a su morfología, no deben llamar la atención. Por otro lado estarían las tipografías de rótulo.

Asimismo, las tipografías correspondientes al grupo de las *tipografías para textos*, pueden dividirse en *tipografías para textos impresos* y *tipografía para textos en pantalla*.

Las fuentes optimizadas para la lectura en pantalla, en líneas generales, presentan blancos internos más amplios, una altura equis importante y un espaciado generoso entre tipos.

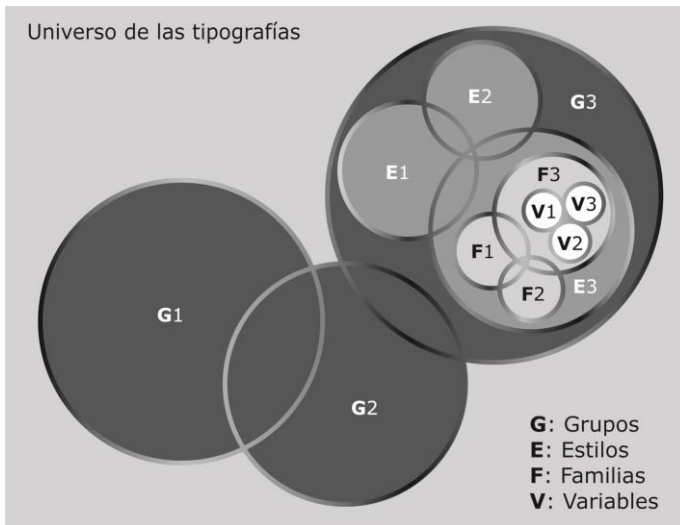
Para cuerpos grandes se utiliza un proceso de suavizado de los bordes, que añade píxeles de diferentes tonos en las curvas y diagonales, suavizando la forma de la letra.

Para cuerpos más pequeños se aplica el proceso de *hinting*, que consiste en manipular la forma de la letra, haciéndola coincidir con la cuadrícula de píxeles de la pantalla, tratando siempre que la misma continúe conservando sus características de estilo y su legibilidad.



Visualización de una misma tipografía, en forma impresa y en pantalla (con suavizado de bordes y con proceso de hinting para cuerpo muy pequeño).

Una forma efectiva para la práctica profesional del diseño y la comunicación visual es clasificar las tipografías haciendo hincapié en la apariencia y en ciertos detalles referidos a la morfología externa de la letra. En este trabajo planteo una tentativa de clasificación que distingue *grupos* amplios de tipografías, subdivididos en *estilos*, que congregan a las *familias* tipográficas y sus *variables*.

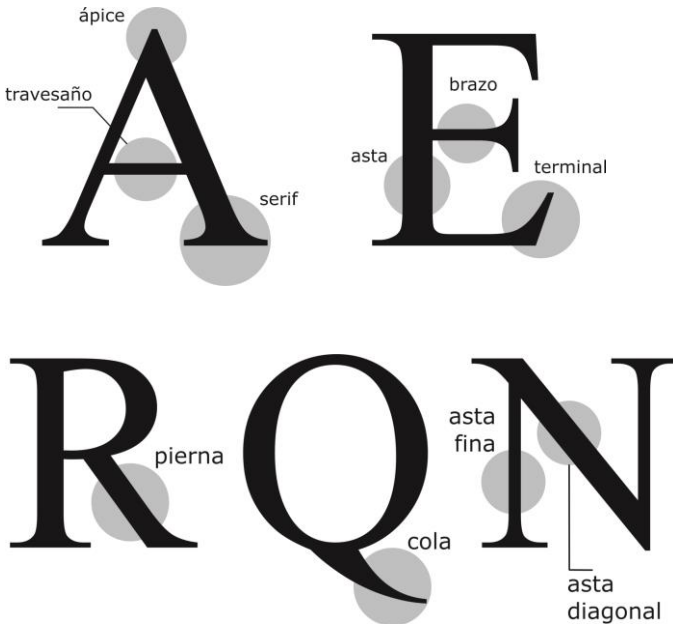


Los *grupos* reúnen tipografías con características genéricas en cuanto a la apariencia, como por ejemplo si presenta o no serif, si son diseñadas o escritas, etc. Cada uno de los grupos se encuentra dividido en diferentes *estilos* que aglutinan

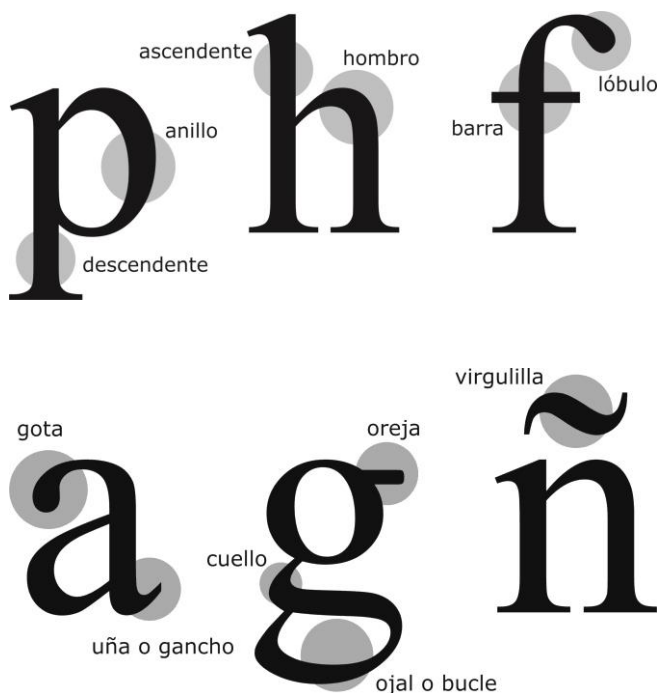
tipografías que presentan determinadas constantes formales. Son estos estilos los que agrupan a la enorme cantidad de *familias tipográficas*. Es en el diseño de las diversas familias donde se distinguen distintos grados de regularidad morfológica y situaciones de repetición en ciertos detalles formales. En general las familias tipográficas presentan *variables* o deformaciones proyectivas, respecto al tono, a la proporción y a la inclinación.

### Anatomía tipográfica

Para afrontar con reales posibilidades un intento de clasificación es necesario tener en cuenta algunos elementos referentes a la anatomía de la letra. Las partes de la letra, como su nomenclatura, permitirán realizar el análisis formal de los elementos que determinan la apariencia de la misma, y por lo tanto posibilitará establecer su ubicación en la clasificación de grupos y estilos.







## Un intento de clasificación

Este intento de realizar una clasificación elemental está basado en características relacionadas con la anatomía de la letra, y si bien toma como referente la clasificación realizada por Maximilien Vox (1894-1974), apunta a lograr una simplificación respecto a los estilos transicionales. La clasificación aquí propuesta reconoce cuatro amplios grupos o conjuntos básicos: Tipografías *Con Serif* (Roman), Tipografías *Sin Serif* (Paloseco), Tipografías *Cursivas* (Script) y Tipografías *Decorativas* (Graphic)

Cada conjunto está subdividido en estilos, de los cuales a continuación daré algunas características básicas y ejemplos de fuentes digitalizadas.

Sin desmedro de la clasificación propuesta, existen en la actualidad *familias tipográficas seriales o superfamilias* que superan todas las barreras de los grupos clasificatorios. Por

ejemplo la tipografía *Rotis*, diseñada por Olt Aicher presenta un programa tipográfico de cuatro alternativas de estilo: *Sans Serif*, *Semi Sans*, *Semi Serif* y *Serif*.

A- Grupo: **Tipografías Con Serif (Roman)**

A.1- Estilo: **Romanas Antiguas (Garaldas)**

Las Romanas Antiguas, son tipografías que poseen serif triangular y presentan diferencias en los trazos. Derivan de las inscripciones romanas, originalmente talladas en piedra. En general son tipografías con buena legibilidad y se utilizan habitualmente para textos de largo alcance.

(Ejemplos: *Garamond / Times / Andralis*)

The image shows the letters 'N' and 'n' in a classic serif font. Small grey triangles are placed at the ends of the horizontal strokes to indicate the shape of the serifs. A grey circle is positioned behind the bottom of the lowercase 'n'.

*Garamond (diseño original de Claude Garamond. 1550)*

The image shows the letters 'Safek5' in a modern serif font. The 'S' and 'a' are large and bold, while 'f', 'e', and 'k' are smaller and more delicate. The '5' is a simple, rounded numeral.

regular *italic* **bold** *italic*

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnñopqrstuvwxyzáéíóúç

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZEÇH

£¥€0123456789.,:;?!%()[]{}@IVXICDM

*Andralis (diseño de Rubén Fontana)*

## A.2- Estilo: Romanas Modernas (Didonas)

Las tipografías Romanas Modernas presentan serif lineal o filiforme y una gran diferencia entre trazos gruesos y trazos finos. Al igual que las romanas antiguas, derivan de los textos esculpidos en piedra, en las construcciones y monumentos romanos. (Ejemplos: *Bodoni / Modern / Aion*)



A large graphic showing the letters 'N' and 'n' in a bold, modern serif font. The letters are black with several small grey triangles pointing to specific parts of the letters, indicating construction or alignment points. A grey circle is positioned below the 'n'.

*Bodoni (diseño original de Giambattista Bodoni. 1784)*



Aion  
chapulin  
REVISTA CRONOS  
{ 360 años }  
LOS MEJORES RELOJES

*Aion (diseño de Oscar Yañez)*

### A.3- Estilo: Egipcias (Mecanas)

Las tipografías Egipcias se distinguen principalmente por el serif cuadrangular. Pueden presentar o no diferencia en los trazos. En general son más pesadas que las romanas, y son utilizadas frecuentemente para títulos o rótulos. No es aconsejable su uso para textos largos.

(Ejemplos: *Clarendon* / *Serifa* / *Adelle*)



*Clarendon (diseño de Robert Thorne y Benjamin Fox. 1845)*

**International**  
Modern time  
*financial reviewers*  
**Newsreel**  
**GLOBAL**  
**“Responsibility”**

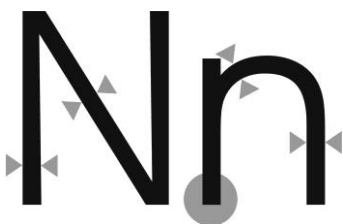
*Adelle (diseño de José Scaglione)*

B- Grupo: **Tipografías Sin Serif** (Paloseco)

B.1- Estilo: **Geométricas**.

Las tipografías de paloseco geométricas no presentan ningún tipo de serif o remate ni diferencia en los trazos. Se caracterizan por una construcción rígida donde predominan las formas geométricas en apariencia puras. La dureza de las líneas y las curvas, sumado a la falta de modulación de los trazos, hacen que no sea una tipografía aconsejable para la utilización en bloques de textos largos.

(Ejemplos: *Avant Garde* / *Futura* / *Proteo*)



*Avant Garde (diseño de Herb Lubalin. 1970)*

PROTEO  
THIN  
**PROTEO**  
**BLACK**

En la mitología griega, Proteo es un dios del mar. Su nombre sugiere "el primero".

*Proteo (diseño de Leonardo Vázquez Conde)*

## B.2- Estilo: Neo-grotescas.

Las tipografías Neo-grotescas, al igual que las geométricas, no presentan serif, sin embargo ostentan trazos con mayores modulaciones y una construcción mucho más dúctil y dócil, resultado de cuidadosas correcciones ópticas. Del grupo de las tipografías sin serif, son en general unas de las más utilizadas para textos de corto y mediano alcance. Las tipografías Neo-grotescas presentan muy buena legibilidad en palabras o frases cortas, por lo que son consideradas como las más apropiadas para ser empleadas en señalizaciones.

(Ejemplos: *Helvetica* / *Frutiger* / *Obliqua*)



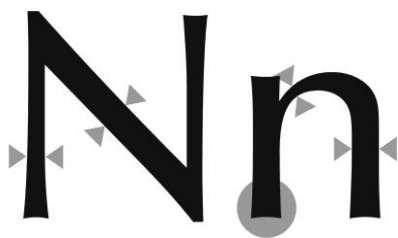
*Helvetica* (diseño de Max Miedinger. 1957)

¿adónde iremos a parar?  
**unisono**  
torcida pero derechita  
**colombiana**  
todo el escándalo de la «parapolítica»  
¡aberrante, presidente!

*Obliqua* (diseño de Cesar Puertas)

### B.3- Estilo: **Humanistas**.

Las tipografías de estilo Humanista, al igual que las geométricas y neo-grotescas, no presentan serif. Exhiben modulaciones en sus trazos, aunque puede o no existir diferencia entre ellos. Se distinguen por un aspecto suficientemente plástico, dúctil y armónico como para ser consideradas como las de mejor rendimiento de lectura, entre las tipografías sin serif. (Ejemplos: *Optima / Gill Sans / Jeroky*)



*Optima (diseño de Hermann Zapf. 1952)*

# Epu'ána

Mboriahu memby toiko mba'apópe  
opa hesasēne okaru haḡua

***omimbipáva***

*Mboriahu memby guarimi ho'úrō  
ka'irāime ohóne voi ha pya'e*

**che vy'a hague**

*Jeroky (diseño de Juan Heilborn)*

## C- Grupo: **Tipografías Cursivas (Script)**

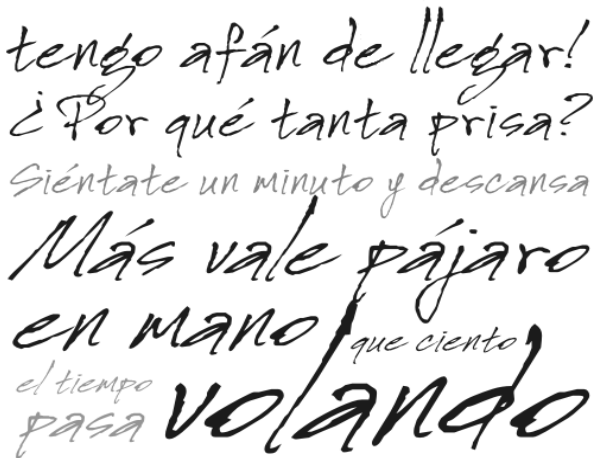
El término “cursivas” se utiliza para designar a las tipografías cuya apariencia se asemeja o está inspirada en la tipografía hecha a mano. Las tipografías cursivas exhiben una fluidez y una gracia sensible propia del gesto manual, y una morfología relacionada con el elemento escriptor.

### C.1- Estilo: **Gestuales.**

Las tipografías gestuales expresan la fuerza y la gracia del trazo hecho a mano. Las fuentes de este estilo, que aparecen en los sistemas informáticos, *imitan* la escritura a mano puesto que, sin dudas se basan en la escritura manuscrita, pero han sufrido una serie de correcciones y ajustes en el transcurso del proceso de digitalización. (Ejemplos: *Mistral / Brush / Rapidda*)



*Mistral (diseño de Roger Excoffon. 1953)*



tengo afán de llegar!  
¿Por qué tanta prisa?  
Siéntate un minuto y descansa  
Más vale pájaro  
en mano que ciento  
el tiempo  
pasa volando

*Rapidda (diseño de Manuel Eduardo Corradine)*



## C.2- Estilo: Caligráficas.

Las tipografías de estilo caligráfico, al igual que las tipografías gestuales, imitan o se inspiran en la escritura hecha a mano, aunque en este caso su ejecución ostenta una serie de normas estrictas en cuanto a alineaciones e inclinaciones, al igual que una marcada utilización de la pluma recortada como elemento escritor. El carácter caligráfico se encuentra acentuado por la existencia de empalmes, remates y florituras. (Ejemplos: *Commercial Script* / *Shelley* / *Burgues*)

The image shows the letters 'N' and 'r' in a highly stylized, cursive font. The 'N' has a large, elegant loop on its left side, and the 'r' has a long, sweeping tail that loops back under the 'N'. The lines are thick and black, set against a plain white background.

*Commercial Script* (diseño de Morris Fuller Benton. 1908)

The image displays three lines of text in a highly decorative, cursive font. The first line is 'Corazón', the second is 'Engrossing documents', and the third is 'Ginger'. Each word is written with elaborate flourishes, loops, and swashes that extend above and below the letters, creating a sense of movement and elegance. The text is black on a white background.

*Burgues* (diseño de Alejandro Paul)

### C.3- Estilo: Góticas.

Las tipografías góticas, al igual que las otras tipografías del grupo *cursivas o script*, se inspiran en la escritura manual, aunque además de presentar normas y reglas muy precisas en su construcción, exhiben una morfología característica, propia del estilo, producto del elemento escriptor utilizado en la escritura original y su particular forma de uso.

(Ejemplos: *Cloister Black / Goudy Text / Fette Fraktur*)



*Cloister Black (diseño de Morris Fuller Benton. 1904)*

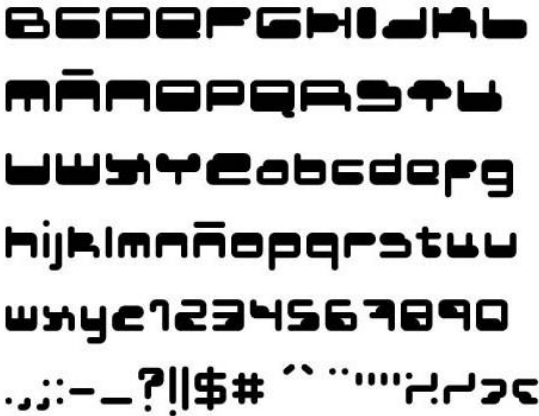


*Darka (diseño de Gabriel Martinez)*

D- Grupo: **Tipografías Decorativas (Graphic)**

En el conjunto de tipografías *decorativas, fantasía o graphics*, entrarían todos los tipos de letra cuyas características no se ajustan a las de los conjuntos anteriores. Son tipografías que en su mayoría han sido creadas con fines específicos, y donde el aspecto de legibilidad no se ha tenido demasiado en cuenta. A menudo presentan una gran carga expresiva, a través de atributos temáticos. Dentro de esta categoría encontramos las tipografías experimentales, cuya morfología linda con la ilegibilidad. Definitivamente, no son tipografías adecuadas para bloques de textos.

(Ejemplos: *AAAAA / Zootype / Muisca / Miniblock*)



AAAAA (diseño de Mónica Figueroa)



Zootype (diseño de Víctor García)

Colombia prehispánica  
tierra de seres mitológicos.  
Bochucá y Bochica  
Xuc y Chía  
Cacabá

Muisca (diseño de John Vargas Beltran)

Es posible subdividir el conjunto de *tipografías decorativas o experimentales* atendiendo aspectos formales relacionados con la apariencia de las letras, por lo que se plantea, a modo de ejemplo, la siguiente segmentación.

- *Por construcción*: Corresponde a la tipografía que presenta un diseño innovativo, de características propias y únicas.

- *Por deformación de un tipo estándar*: A partir de una tipografía estándar se logran características particulares que la diferencian de la original, por medio de deformaciones morfológicas.

- *Por tratamiento superficial*: En este caso la superficie de la tipografía presenta un tratamiento de textura, gradación o volumen ilusorio, de manera que adquiere un carácter particular.

- *Por adjunción o sustitución*: Refiere a una tipografía estándar que se le adjunta algún elemento particular o se le substituye alguna parte por un elemento que le genera identidad propia.

- *Otros*: Existen otras posibilidades de generar y analizar tipografías decorativas, cuyo tratamiento en profundidad excede los objetivos de la presente publicación.

<b>Con Serif</b> (Roman)	Romana Antigua Romana Moderna Egipcia	Garamond <b>Bodoni</b> <b>Clarendon</b>
<b>Sin Serif</b> (Paloseco)	Geométrica Neo-grotesca Humanista	Avant Garde Helvetica Optima
<b>Cursivas</b> (Script)	Gestual Caligráfica Gótica	<i>Mistral</i> <i>Commercial S.</i> <b>Cloister Black</b>
<b>Decorativas</b> (Graphic)	Por construcción Por deformación Por trat. superficial Por adjunción o sust.	<b>Jokerman</b>

*Nota: Los ejemplos de las fuentes tipográficas de diseñadores latinoamericanos expuestos en la presente clasificación tipográfica han sido extraídos del sitio [www.it-fadu.org](http://www.it-fadu.org), perteneciente a "Investigaciones tipográficas de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional de Buenos Aires".*

## VARIABLES DE FAMILIA

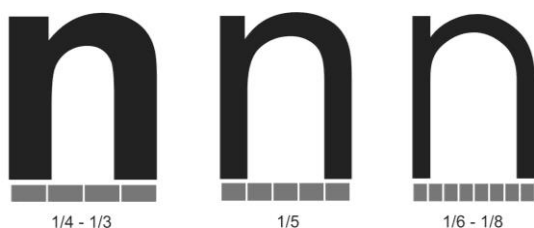
Las familias tipográficas presentan en su diseño una serie de variables, o deformaciones proyectivas, que permiten al diseñador obtener diversas soluciones de diseño, con respecto al ritmo, al color y a las jerarquías del texto.

Las variables de un diseño tipográfico se pueden agrupar en tres conjuntos básicos, según las variaciones en el peso (*variable de tono*), en la amplitud del ancho de la letra (*variable de proporción*) y la inclinación del eje vertical (*variable de inclinación*).

## Variable de tono

Respecto a la variable de tono, y aunque cada diseño de familia tiene sus propias medidas, puede considerarse como regular o normal a la tipografía cuyos trazos presentan un espesor aproximado a un quinto del ancho de la letra, tomando como referencia la letra *ene*, tanto para las minúsculas (n) como para las mayúsculas (N).

La tipografía negrita o bold presenta un grosor de trazo mayor (aproximadamente entre un cuarto y un tercio del ancho de la *ene*), mientras que la tipografía blanca o light presenta un grosor de trazo menor (aproximadamente entre un sexto y un octavo del ancho de la letra *ene*).



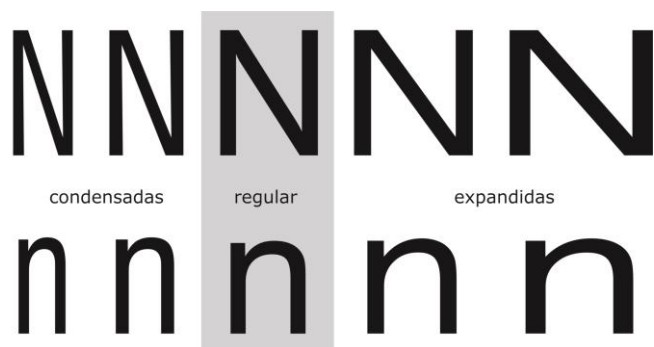
*Negrita / Normal / Blanca*



## Variable de proporción

La variable de proporción hace referencia a la modificación del ancho de la letra. Siempre las variaciones en la expansión o en la condensación de la tipografía se establecen en el sentido

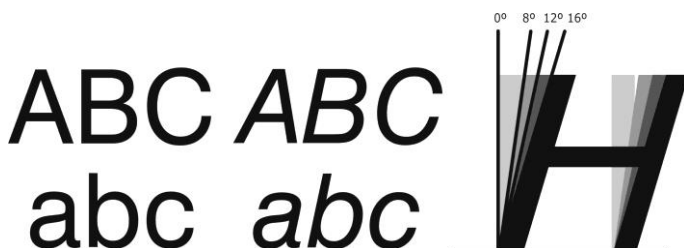
horizontal, es decir que lo que varía es la medida del ancho de la letra. La variación de tamaño en el sentido vertical no se considera una variable tipográfica, pues corresponde a la simple modificación del cuerpo tipográfico.



Respecto de la proporción, se considera normal o regular una tipografía cuando su relación alto/ancho es de 5 a 4 (5 módulos en el alto por 4 módulos en el ancho), tomando como referentes la letra *ene* minúscula o mayúscula.

### Variable de inclinación

La variable de inclinación hace referencia al ángulo de inclinación de la tipografía, respecto de su eje vertical. Esta variable comprende a la tipografía *regular* o *derecha* y su versión *inclinada*, *itálica* u *oblicua*. En la tipografía con variable de inclinación el eje vertical presenta una inclinación de aproximadamente 12 grados respecto de la perpendicular a la línea base. La inclinación del eje vertical puede variar según el diseño de la familia tipográfica, aunque generalmente su rango se encuentra entre los 8 y los 16 grados.



Es posible reconocer dos tipologías en el diseño de las tipografías con variable de inclinación. Unas, las *oblicuas*, son el resultado de la inclinación de la redonda (regular o derecha) sin que su apariencia sufra grandes cambios. Las *itálicas* por su parte presentan un diseño particular basado generalmente en la escritura caligráfica cancelleresca.



The image shows two rows of letters. The first row contains two pairs of lowercase 'a's. The first pair is from the Optima typeface, showing a regular 'a' and an oblique 'a'. The second pair is from the Zapf Calligraph typeface, showing a regular 'a' and an italic 'a'. The second row contains two pairs of lowercase 'e's. The first pair is from the Optima typeface, showing a regular 'e' and an oblique 'e'. The second pair is from the Zapf Calligraph typeface, showing a regular 'e' and an italic 'e'.

Izquierda: Optima (Regular y Oblicua)

Derecha: Zapf Calligraph (Regular e Itálica)



The image shows three rows of lowercase alphabets. The first row is the regular Telteca alphabet. The second row is the oblique Telteca alphabet. The third row is the italic Telteca alphabet.

Telteca regular, Telteca oblicua y Telteca itálica.



El diseño de la variable itálica de una tipografía podrá tener mayor o menor influencia de la escritura caligráfica, mas siempre presentará una mayor fluidez en los trazos que la versión regular o la inclinada oblicua.



*Itálicas con diferentes grados de fluidez en el trazado.*

## LA TIPOGRAFÍA GESTUAL PROPIAMENTE DICHA

Es posible encontrar digitalizadas familias de tipografía gestual que logran reproducir bastante bien la escritura a mano, sin embargo ninguna logra emular las sutiles variaciones que se logran al alterar la presión y la celeridad del trazo, según el estado de ánimo y el recogimiento de quien escribe. Es por eso que la letra hecha a mano, de manera que exista una valoración del gesto como movimiento energético y del trazo como acción sensible, cobra sentido como una manera de potenciar el aspecto expresivo y comunicacional de la tipografía.

La apariencia de la tipografía gestual realizada a mano puede ser modificada efectuando variaciones sobre los tres elementos que se manipulan en su ejecución: El elemento soporte o sustrato, el elemento escriptor y el elemento vehículo o elemento fluido.

Un mismo gesto de la mano puede generar trazos muy dispares si utilizamos elementos de características disímiles. Por ejemplo, la utilización de un pincel ancho en un caso y un cálamo de caña en otro. La descarga de la tinta en uno y otro caso será totalmente diferente. Igualmente, muy dispar será el resultado si se utiliza un soporte que permite la absorción de la tinta y otro que presenta un acabado satinado.

En los ejemplos que a continuación expongo, las estructuras de las letras no cambian, el gesto tampoco, sin embargo las apariencias tipográficas son diversas, puesto que se ha variado el elemento escritor, el soporte y el vehículo.



*Elemento escritor: Cálamo de caña; Soporte: Papel ilustración; Vehículo: Tinta china.*



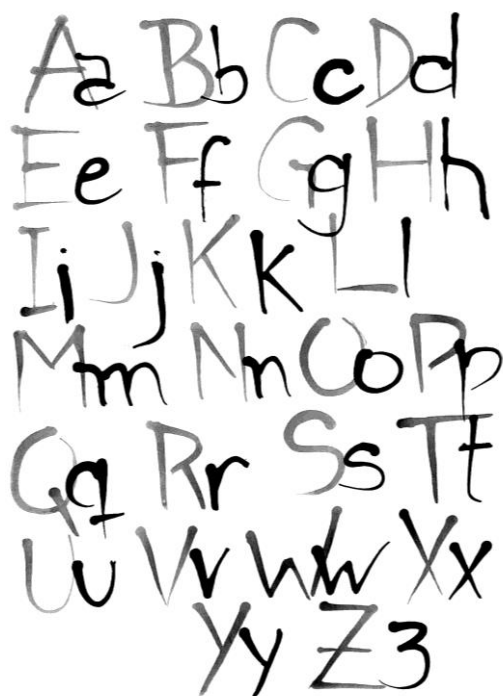
*Esteca de madera, Papel obra, Tinta china.*



*Pincel, Papel ilustración, Tinta china.*



*Pincel, Papel obra, Tempera.*



*Alfabeto gestual. (Trabajo realizado por Jessica Meneguelli)*

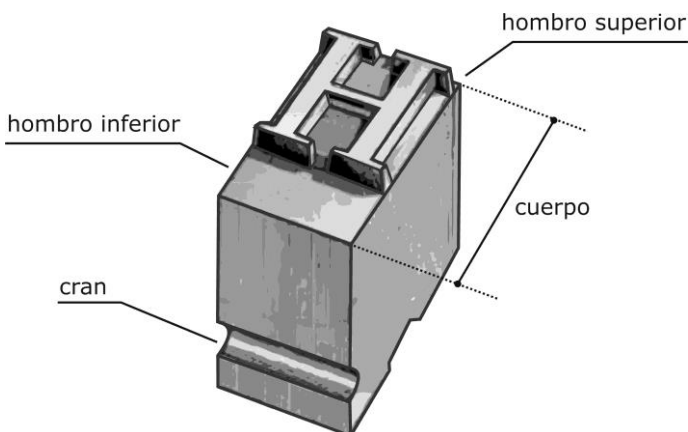
## **EL TIPO EN LA COMPOSICIÓN**

La composición tipográfica consiste en la puesta en página de los tipos, manipulándolos de manera tal que generen resultados que den solución a un problema.

A través del conocimiento de los elementos tipográficos y del manejo de las técnicas el diseñador obtendrá un coherente control de los tipos, permitiendo componer de forma efectiva diversas piezas de diseño.

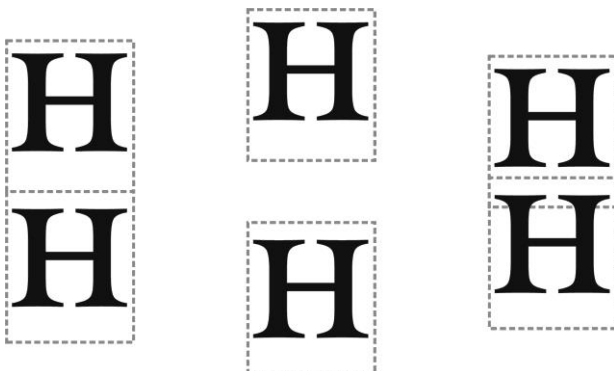
### **Cuerpo tipográfico**

El cuerpo tipográfico está íntimamente relacionado con el tamaño de la letra, aunque la medida del cuerpo corresponde en realidad al tamaño del tipo móvil.



*Representación del tipo móvil*

La medida del cuerpo tiene en cuenta el tamaño total del tipo móvil, es decir que suma a la altura real de la letra, el hombro superior y el hombro inferior de la pieza metálica. Aunque en la actualidad sea muy poco el trabajo que se realiza con los tipos móviles metálicos reales, estos están presentes en forma virtual en todos los cálculos que efectúan los programas informáticos que trabajan con tipografía.



*Tipos virtuales, trabajando con interlineado sólido (izquierda), con interlineado positivo (centro) y con interlineado negativo (derecha)*

La unidad de medida tipográfica que se utiliza de manera preferente en nuestra América para la medición del cuerpo de la letra es el punto pica, perteneciente al sistema angloamericano. (1 punto = 0,351mm. 12 puntos = 1 pica).

Otra unidad de medida tipográfica es el Cícero, correspondiente al sistema Didot, utilizado preferentemente en Europa, cuya unidad mínima es el punto Didot. 12 puntos Didot es igual a 1 Cícero. La equivalencia respecto del sistema métrico decimal es el siguiente: 1 punto Didot = 0,375 mm.

## Espaciados tipográficos

*Interletrado* e *interlineado* son términos que refieren a los espaciados entre letras y entre líneas o renglones de un bloque de texto. El trabajo con los espaciados en un texto puede hacer que la lectura, ya sea en un bloque extenso o en uno breve, se realice con mayor o menor facilidad.

El interletrado (*o tracking*) es un módulo fijo que se suma o se quita al espacio entre los caracteres de una composición. El espaciado especial entre pares de letras se denomina  *Kerning*, y sirve para corregir problemas puntuales que no pueden resolverse por medio del interletrado convencional. En las fuentes tipográficas profesionales el problema del interletrado, para los cuerpos relativamente pequeños que se utilizan en textos largos, se encuentra generalmente bien resuelto. No obstante, para el trabajo en palabras o frases cortas, en cuerpos grandes, es necesario realizar correcciones ópticas en el espaciado entre letras.



*Izquierda: Interletrado mecánico. Derecha: Interletrado óptico. En el espaciado óptico hay que procurar que las superficies, y no las distancias, entre caracteres tengan valores aproximados.*

AV AV

To To

*Izquierda: Pares de letras con interletrado normal (traking).*

*Derecha: Pares de letras con corrección de interletrado (kerning).*

**Nuestra América**  
**L a t e !**

*Interletrado forzado negativo y positivo*

También hay que tener en cuenta en el tratamiento de los espaciados, el *interpalabra*, que deberá ser siempre mayor al interletrado, cuidando al mismo tiempo que la frase o párrafo no se atomice ni se generen espacios blancos que perjudiquen la legibilidad. Expresa Gyorgy Kepes que “oímos las palabras con coherencia verbal ante todo en razón de la proximidad temporal de sus elementos sonoros. Leemos las palabras como conjuntos separados porque sus letras están más próximas entre sí que la última letra de una palabra y la primera de la siguiente. (...)...la distancia relativamente más corta entre unidades sensoriales ofrece la menor resistencia a su interconexión y así hace posible el comienzo de la cristalización en una forma estable”.

# La organización espacial es vital en un mensaje óptico

## La organización espacial es vital en un mensaje óptico

Adaptado de Kepes, Gyorgy. ("El lenguaje de la visión", 1969)

Es importante además, sobre todo en bloques con alineaciones compensadas o justificadas, tener en cuenta la longitud de la línea, cuya media aconsejada es de sesenta caracteres (o entre 7 y 10 palabras).

Respecto del interlineado, es la distancia entre las líneas de texto que permite al lector distinguir la columna como bloque o como elementos disgregados, según se utilice en forma sólida o de manera amplia.

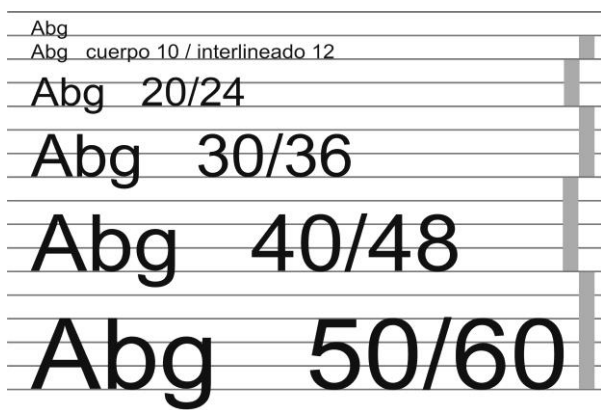
Según las normas de legibilidad es aconsejable trabajar con *Interlineado positivo*, es decir que sea levemente mayor que la medida del cuerpo tipográfico. Sin embargo, el trabajar con *Interlineado sólido*, donde el espacio presenta la misma medida que el cuerpo, o con *Interlineado negativo*, es decir que el espacio sea menor al cuerpo tipográfico, puede permitir juegos interesantes en composiciones donde la legibilidad puede ceder en parte frente al efecto visual.

<b>interlineado positivo: cuerpo 14 interlínea 20</b>	<b>interlineado sólido: cuerpo 14 interlínea 14</b>	<b>interlineado negativo: cuerpo 14 interlínea 8</b>
---	---	--

*Interlineado positivo, sólido y negativo.*

El juego con el interlineado negativo puede llegar incluso a la superposición de las líneas tipográficas, siempre teniendo en cuenta, al igual que con el interletrado negativo, que el límite del tratamiento estará establecido por la legibilidad del texto.

El interlineado se especifica en puntos y la relación entre los diferentes interlineados de una composición debe darse siempre entre múltiplos o submúltiplos. La medida del interlineado se toma de la base de una línea de texto a la base de la siguiente. El modo en que se anota la medida del interlineado es relacionándolo con el tamaño del cuerpo tipográfico, colocando primero el cuerpo y luego el interlineado. Por ejemplo si el cuerpo utilizado es de 10 puntos y el interlineado es de 12 puntos, la anotación se realizará de la siguiente manera: 10/12 pt.



*Interlineados múltiplos.*

## LA GRILLA TIPOGRÁFICA

La grilla es un elemento sistémico, organizador y estructurante del espacio gráfico. La grilla tipográfica permite ordenar y disponer los elementos que componen la pieza gráfica, ya sean tipográficos (títulos, subtítulos, textos, epígrafes) como gráficos (fotografías, esquemas, imágenes).

Es un elemento sistémico, porque permite generar sistema a través de su uso. En diferentes piezas que necesiten continuidad (por ejemplo una publicación periódica) o formen parte de un todo mayor (piezas de un sistema de identidad), la grilla posibilita sistematizar y regular, a partir de la utilización de ciertos criterios de uso, los espacios y los elementos comunicacionales. De manera



que el uso de la grilla permitirá mantener cierta constancia visual que es de vital importancia en la generación de una identidad.

Es un elemento organizador, porque su uso idóneo permite disponer de manera efectiva y equilibrada los elementos gráficos, facilitando y sugiriendo los criterios de jerarquización.

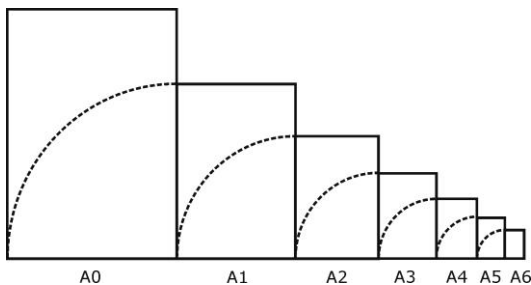
Es un elemento estructurante, porque normaliza la relación entre los elementos compositivos de la pieza gráfica garantizando la consistencia visual de la misma.

En casi todas las piezas gráficas de diseño, desde las etiquetas y la folletería, hasta las publicaciones periódicas y los diarios, existe una estructura reticular que le permite al diseñador componer los elementos de diseño de manera coherente. El uso idóneo de la grilla, no solo no es rígido ni restrictivo, sino que facilita la manipulación de los elementos y otorga una gama mayor de posibilidades creativas en la composición del espacio de diseño.

### **Construcción de la grilla tipográfica**

Antes de abordar la construcción de la grilla tipográfica habrá que analizar los condicionantes comunicacionales, económicos y tecnológicos que presenta la pieza gráfica. En base a las conclusiones del análisis se podrán ir tomando las sucesivas decisiones de diseño.

La primera decisión de diseño es la determinación del *formato*. Formato es la forma y las dimensiones del espacio gráfico a trabajar.

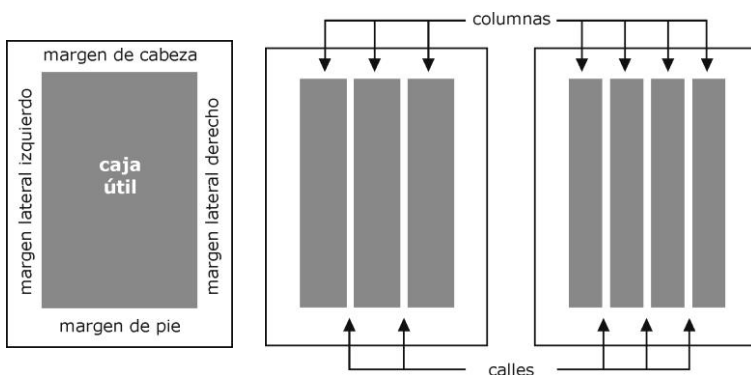


*Formato=Forma+Dimensiones*

*Relación de los formatos A (igual forma, diferentes dimensiones)*

Para tomar la decisión del formato se tendrá en cuenta el tamaño del pliego de papel, lo que permitirá realizar un uso razonable y económico del mismo. Es responsabilidad del diseñador estar pendiente de la pérdida del material, por lo que se deberán tener en cuenta los condicionantes tecnológicos y económicos.

La segunda decisión de diseño es la definición de la *caja útil*, para lo cual hay que determinar los *márgenes*. Los márgenes son los espacios en blanco que enmarcan la caja útil o mancha tipográfica. Estos márgenes se denominan: *Superior o de cabeza, inferior o de pie y los laterales, derecho e izquierdo*. La caja útil es el espacio donde se ubicarán los elementos compositivos tipográficos. Este espacio no necesariamente estará ocupado en su totalidad por tipografía, ya que podrá ser compartido con las imágenes y los blancos. Las imágenes pueden no respetar los límites de la caja útil y abarcar hasta los límites del formato.



*Márgenes de caja útil y divisiones en tres y cuatro columnas.*

La tercera decisión de diseño será la división de la caja útil en *columnas*. Las columnas son las divisiones verticales de la mancha tipográfica y establecen los ejes de la alineación vertical de los elementos.

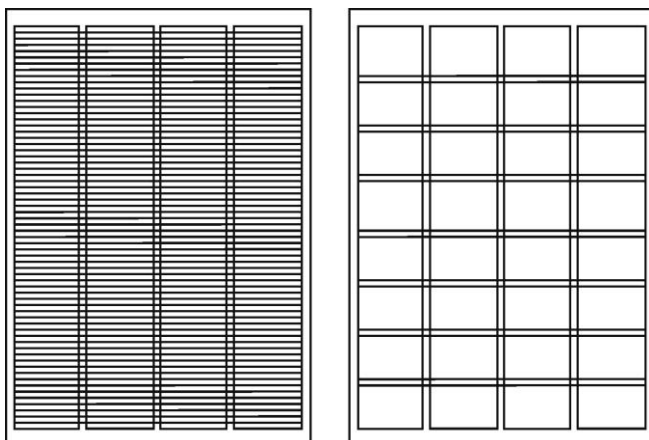
La siguiente decisión de diseño será la determinación del *interlineado base*. El interlineado base es la mínima división del eje vertical de la caja útil y organiza los ejes de la alineación horizontal de los elementos. Su medida se realiza en puntos.

Para poder determinar la base (*el interlineado base*) de una grilla tipográfica, primero hay que realizar una serie de elecciones, respecto a la tipografía a utilizar.

En primer lugar hay que realizar la elección de la familia tipográfica. Luego, en base a la familia elegida, se definirá el cuerpo del bloque de texto con el que se trabajará. Esta decisión se hará teniendo en cuenta las normas de legibilidad. Estas normas de legibilidad resultan de estudios que analizan la forma en que leemos, y determinan pautas para lograr un buen resultado comunicacional de la pieza gráfica.

Después de haber elegido la familia tipográfica y el cuerpo con el que se va a trabajar el bloque de texto se decide el interlineado que funcionará de base de la grilla tipográfica. Por ejemplo si se ha elegido una tipografía con un cuerpo de diez (10) puntos, un interlineado apropiado sería de dos (2) puntos más que el cuerpo. Por lo tanto el interlineado base utilizado en la grilla tipográfica sería de doce (12) puntos.

Posteriormente habrá que definir los cuerpos tipográficos de los diferentes elementos compositivos tipográficos, como títulos, subtítulos y epígrafes y sus respectivos interlineados, que deberán ser múltiplos o submúltiplos del interlineado base.



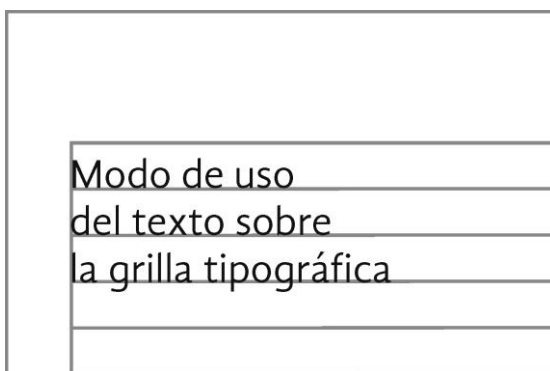
*Ejemplo de grilla con retícula de interlineado base y con división en módulos, donde pueden observarse las calles verticales y horizontales.*

La grilla podrá presentar, como módulo mínimo de la división vertical, la retícula de interlineado base. Asimismo, la grilla puede estar conformada por módulos que abarquen un número regular de interlineados base o líneas tipográficas.

Para la definición del módulo se deberá realizar el siguiente cálculo: Número de líneas totales menos el número de calles horizontales (que será igual al número de módulos elegido menos uno), dividido el número de módulos.

### **Uso de la grilla tipográfica**

Cuando se trabaja con texto sobre la grilla tipográfica, el linde de base de la tipografía debe apoyar en la línea de interlineado.



Respecto al ancho de las columnas de texto, estas pueden ocupar más de una columna de la grilla tipográfica. Por ejemplo, si la grilla presenta seis columnas, es probable que se trabaje con dos columnas de texto del mismo ancho (conformadas por tres columnas de la grilla cada una) o tres columnas de texto (conformadas por dos columnas de la grilla cada una). Asimismo es factible trabajar con anchos de columnas distintos, utilizando diferentes números de columnas de la grilla tipográfica. Por ejemplo, es posible plantear una

composición en dos columnas, donde una esté compuesta por dos columnas de la grilla y otra conformada por cuatro.

Es aconsejable que, al determinar el ancho de una columna de texto, se tenga en cuenta que la misma posea aproximadamente sesenta (60) caracteres (+/-10: entre 50 y 70 caracteres).

Cuando la línea es muy corta, la lectura se vuelve cansadora y dificultosa, ya que se debe cambiar de línea de forma reiterada. Por el contrario, si la línea es demasiado larga, es probable que el lector repita o saltee una o más líneas del texto.



Grilla tipográfica / Diseño basado en la grilla / Diseño final.

## Alineaciones y direccionalidades

La alineación de los textos y sus direccionalidades, utilizadas de manera eficaz, permiten armonizar los distintos niveles de un texto y su relación con otros elementos de la composición.

Existen cinco tipos de alineaciones o marginaciones básicas que en la práctica pueden emplearse en forma aislada o combinada.

La *alineación izquierda*, también llamada bandera derecha, es la de uso más común para textos largos, pues nuestra manera de escritura, de izquierda a derecha, obliga al lector a buscar el inicio de cada línea tipográfica a la izquierda. Al estar cada línea recostada sobre un margen recto, resulta más sencillo que con las otras alineaciones.

La escritura  
es el mejor remedio  
para curar la mala memoria  
y la poca sabiduría.

*Alineación izquierda*

La escritura  
es el mejor remedio  
para curar la mala memoria  
y la poca sabiduría.

*Alineación derecha*

La escritura  
es el mejor remedio  
para curar la mala memoria  
y la poca sabiduría.

*Alineación centrada*

La escritura es el  
mejor remedio para  
curar la mala memoria  
y la poca sabiduría.

*Alineación justificada*

La escritura  
es el mejor remedio  
para curar la mala memoria  
y la poca sabiduría.

*Alineación libre*

Al hablar de direccionalidad, se hace referencia a la manera en que se sustenta o apoya sobre la línea base el texto de una composición tipográfica. La direccionalidad comúnmente utilizada es la horizontal, ya que además de permitir una buena legibilidad del bloque de texto, satisface una de las necesidades de equilibrio, psicológico y físico más importantes que posee la percepción humana. El hombre tiene una necesidad de equilibrio constante, una necesidad de permanecer bajo cualquier circunstancia con los pies asentados sobre la tierra.

El equilibrio es, entonces, la referencia visual más sólida y firme que posee el hombre, y la relación Horizontal/Vertical es básica para crear esa referencia. El proceso de estabilización o equilibrio, impone a todas las cosas visuales un eje vertical y un referente horizontal, entre estos dos ejes se establecen los factores estructurales que miden el equilibrio.

En muchos casos las variaciones en las direccionalidades pueden resultar perjudiciales para la lectura de un texto, pero a asimismo pueden otorgarle características particulares que permitan reforzar y optimizar el carácter comunicacional y expresivo de la composición.



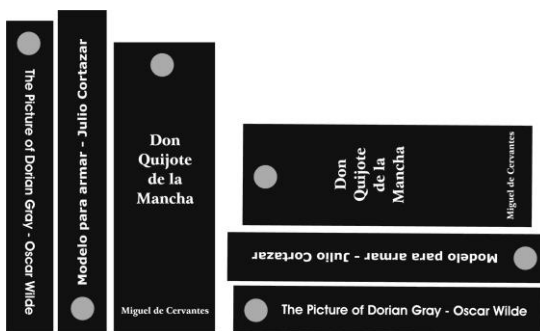
*Aunque las normas de legibilidad no aconsejan el uso del texto en composición vertical, es posible utilizarla en forma eficiente, sobre todo cuando se trata de palabras cortas o fácilmente reconocibles.*

## Direccionalidad en el lomo del libro

La forma de ubicar el título de un libro, en el lomo del mismo, es un tema que puede llevar a una discusión de nunca acabar. Básicamente existen dos posturas, y ambas son tan discutibles como válidas.

Una posición, muy utilizada en los libros de habla hispana, es la que ubica el texto desde la base del libro hacia la parte superior del mismo. Esta postura tiene como ventaja que, estando el libro en una biblioteca, el ejercicio de lectura es más cómodo y natural. El lector deberá inclinar la cabeza hacia la izquierda y la lectura del título se realizará de abajo hacia arriba. La gran desventaja ocurre cuando el libro se encuentra apilado, con la tapa hacia arriba, pues el título aparece en forma invertida.

La otra postura, más común en libros de habla inglesa, presenta el texto ubicado desde la parte superior del libro hacia la parte inferior. El lector deberá inclinar su cabeza hacia la derecha, leyendo de arriba hacia abajo, en el caso de estar el libro en posición vertical, pero podrá leer el título en forma normal si el libro se encuentra apilado en forma horizontal.



Existe, asimismo, una tercera postura, muy poco utilizada en la actualidad, que propone la ubicación del título en forma perpendicular al lomo del libro. Esta postura puede ser sólo aplicada en los casos donde el ancho del lomo sea lo suficientemente amplio como para albergar al título.



## Iniciales y capitulares

Las capitulares son letras mayúsculas, que inician un párrafo. Presentan un tamaño notoriamente superior al del bloque de texto, ocupando dos o más líneas y pueden encontrarse incrustadas en la columna de texto o bien estar por fuera del párrafo, en la primera línea. Este último caso se denomina también mayúscula inicial.

**E**n la gráfica aborígen se presenta una unión indivisible entre el hombre y su medio ambiente como parte de la armonía universal. Todos y todo está formado por elementos químicos del mismo conjunto y sujeto a las leyes naturales que regulan fecundidad, nacimiento y muerte. El hombre de los antiguos pueblos americanos en su incipiente evolución sintió la necesidad de explicar los fenómenos naturales cuyas verdaderas causas ignoraba, por consiguiente los consideraba recompensas o castigos según se producían a su favor o en su contra. Un acontecimiento ventajoso, como la lluvia en época de sequía, bien podía ser la recompensa por una buena conducta o ser

*Capitular clásica. La inicial se encuentra incrustada, abarcando varias líneas del texto.*

**E**n la gráfica aborígen se presenta una unión indivisible entre el hombre y su medio ambiente como parte de la armonía universal. Todos y todo está formado por elementos químicos del mismo conjunto y sujeto a las leyes naturales que regulan fecundidad, nacimiento y muerte. El hombre de los antiguos pueblos americanos en su incipiente evolución sintió la necesidad de explicar los fenómenos naturales cuyas verdaderas causas ignoraba, por consiguiente los consideraba recompensas o castigos según se

*Capitular o mayúscula inicial, ubicada en la primera línea del texto.*

**E**n la gráfica aborígen se presenta una unión indivisible entre el hombre y su medio ambiente como parte de la armonía universal. Todos y todo está formado por elementos químicos del mismo conjunto y sujeto a las leyes naturales que regulan fecundidad, nacimiento y muerte. El hombre de los antiguos pueblos americanos en su incipiente evolución sintió la necesidad de explicar los fenómenos naturales cuyas

*Capitular o mayúscula inicial, ubicada por fuera del párrafo.*



n la gráfica aborígen se presenta una unión indivisible entre el hombre y su medio ambiente como parte de la armonía universal. Todos y todo está formado por elementos químicos del mismo conjunto y sujeto a las leyes naturales que regulan fecundidad, nacimiento y muerte. El hombre de los antiguos pueblos americanos en su incipiente evolución sintió la necesidad de explicar los fenómenos naturales cuyas verdaderas causas ignoraba, por consiguiente los consideraba recompensas o castigos según se producían a su favor o en su contra. Un acontecimiento ventajoso, como la lluvia en época de sequía, bien podía ser la recompensa por una buena

*Las letras capitulares pueden respetar la familia tipográfica del párrafo o contrastar con el mismo, a través de la elección de una tipografía ornamentada, rememorando en ese caso las iluminaciones de antiguos textos manuscritos.*

**E**n la gráfica aborígen se presenta una unión indivisible entre el hombre y su medio ambiente como parte de la armonía universal. Todos y todo está formado por los elementos químicos del mismo conjunto y sujeto a las leyes naturales que regulan fecundidad, nacimiento y muerte. El hombre de los antiguos pueblos americanos en su incipiente evolución sintió la necesidad de explicar los fenómenos naturales cuyas verdaderas causas ignoraba, por consiguiente los consideraba recompensas o castigos según se producían a su favor o en su contra. Un acontecimiento ventajoso, como la lluvia en época de sequía, bien podía ser la recompensa por una buena conducta o por ser el fruto de la veneración y la invocación.

*Pueden existir asimismo otras variaciones expresivas donde, por ejemplo, la diferencia de cuerpos sea sumamente exagerada y el texto se amolde a la forma de la letra incrustada.*

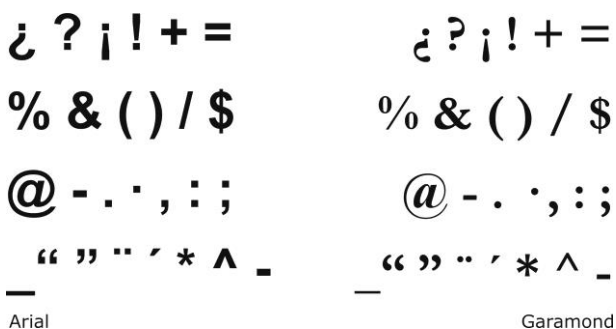
En la gráfica aborígen se presenta una unión indivisible entre el hombre y su medio ambiente como parte de la armonía universal. Todos y todo está formado por elementos químicos del mismo conjunto y sujeto a las leyes naturales que regulan fecundidad, nacimiento y muerte. El hombre de los antiguos pueblos americanos en su incipiente evolución sintió la necesidad de explicar los fenómenos naturales cuyas verdaderas causas ignoraba, por consiguiente los consideraba recompensas o castigos según se producían a su favor o en su contra. Un acontecimiento ventajoso, como la lluvia en época de sequía, bien podía ser la recompensa

*Las capitulares o las iniciales de gran tamaño son elementos que afectan enérgicamente el aspecto del bloque de texto, permitiendo jerarquizar en forma expresiva los diferentes párrafos generando un gran atractivo visual para el receptor.*

## Signos de puntuación

Cuando hablamos de los signos de puntuación generalmente hacemos referencia a los caracteres ortográficos necesarios para distinguir los rasgos fónicos (pronunciación y acentuación) y el sentido de las palabras y las oraciones. A estos signos puramente ortográficos se le suman otros que, aunque no son estructurantes de frases ni son expresivos, se utilizan como elementos no verbales que dan sentido al texto y permiten la inteligibilidad del mismo.

Es conveniente considerar el valor formal de los signos para exaltar su poder de expresión y reconocer su potencialidad de uso en diseño.



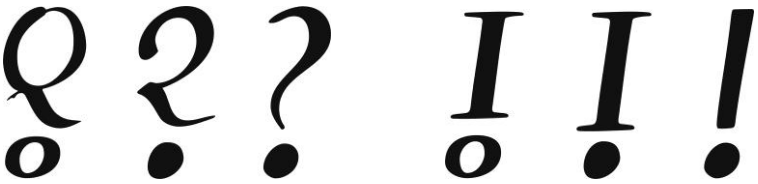
## Evolución de los signos

La primera aproximación a los usos actuales de los signos de puntuación la realiza el calígrafo inglés Alcuin de York, que, por mandato de Carlomagno (a fines del siglo VII), establece las normas de la escritura carolingia para todos los escribas del Sacro Imperio Romano. Se estandariza así el uso del punto como cierre de una oración o de un párrafo, la coma como indicador de pausa y los espacios en blanco como separadores de palabras.

El Signo de interrogación, en el idioma español, se utiliza al principio y al final de las oraciones o palabras interrogativas. Su origen proviene de la palabra “*questio*”. Esta palabra se utilizaba al final de la frase interrogativa, abreviándola con una “Q”

mayúscula y una “o” minúscula debajo. Con el tiempo la “o” se transformó en un punto y la “Q” fue deformándose hasta adquirir la morfología actual.

Por su lado el signo de exclamación, en el idioma español, al igual que el de interrogación se utiliza al principio y al final de una oración o palabra, indicando su carácter alegre o admirativo. Su origen proviene de la palabra “viva” en latín: “io”. Esta exclamación se colocaba al final de la frase indicando el carácter de la misma, utilizando la letra “I” mayúscula y la “o” minúscula debajo. La letra “o” fue transformándose con el paso del tiempo en un punto.



*Evolución de los signos de interrogación y de exclamación.*

Los signos de puntuación además de determinar la expresividad y el ritmo de la lectura, marcando el tiempo y el tono, determinan el sentido del texto, señalando la separación de párrafos, indicando referencias o esclareciendo cifras monetarias y comerciales

A modo de ejemplo risueño, reproduzco un pequeño párrafo, que “formaría parte” de un testamento, de alguien tan distraído que olvidó colocar los signos de puntuación.

A continuación doy la versión del testamento y las versiones de los dos hermanos del difunto y la del sastre, quienes utilizan los signos de puntuación de acuerdo a sus propias conveniencias.

Testamento:

*DEJO MI HERENCIA A MI HERMANO JUAN NO A MI  
HERMANO PEDRO NADA SE PAGARÁ AL SASTRE TODO LO  
ADEUDADO LO CUBRIRA EL SEGURO*

Versión de Juan:

*DEJO MI HERENCIA A MI HERMANO JUAN, NO A MI HERMANO PEDRO. NADA SE PAGARÁ AL SASTRE. TODO LO ADEUDADO LO CUBRIRA EL SEGURO.*

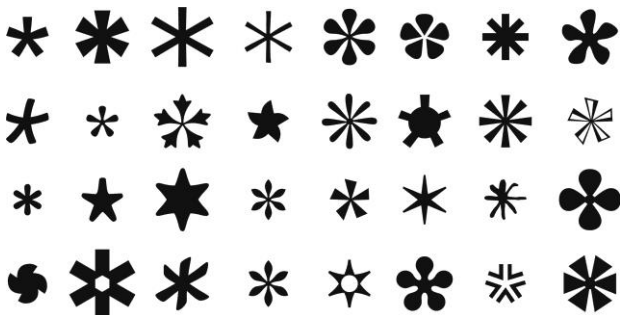
Versión de Pedro:

*DEJO MI HERENCIA ¿A MI HERMANO JUAN? NO, A MI HERMANO PEDRO. NADA SE PAGARÁ AL SASTRE. TODO LO ADEUDADO LO CUBRIRA EL SEGURO.*

Versión del sastre:

*DEJO MI HERENCIA ¿A MI HERMANO JUAN? NO ¿A MI HERMANO PEDRO? ¡NADA! SE PAGARÁ AL SASTRE TODO. LO ADEUDADO LO CUBRIRA EL SEGURO.*

Cuando el sentido del mensaje lo admite, el uso de los signos con algún tipo de tratamiento o recurso gráfico como por ejemplo exageración de tamaño o cambio de estilo tipográfico, puede reforzar el efecto comunicacional de la pieza de diseño.



*Diferentes morfologías del signo de referencia o asterisco.*

El asterisco forma parte, como elemento estándar, de los diversos diseños de alfabetos. Es un carácter índice, es decir que está por encima de la altura equis, y se utiliza para marcar palabras claves y referentes en los textos.

“ Somos  
lo que hacemos  
para cambiar  
lo que somos ”

(Eduardo Galeano)

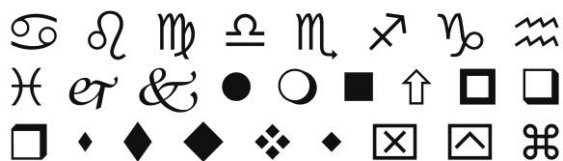
[**estar.**]

*Marca diseñada por el estudio Mathov/diseño. (Marcas argentinas -uno y dos-, Redargenta, 2008. op.cit. p.48)*

## Misceláneas

Según el diccionario, al hablar de miscelánea nos estaríamos refiriendo a un conjunto mixto y variado, compuesto por cosas distintas o de géneros diferentes. En el ámbito de la tipografía se denomina misceláneas a ciertos caracteres tipográficos no alfabéticos (también llamados *dingbat*) que presentan formas abstractas, pictogramas, símbolos cartográficos y otras ilustraciones. El uso principal de las misceláneas es el de acompañar al texto, aportando elementos gráficos que sirvan a su comprensión o presentando simplemente un carácter decorativo.

Suelen utilizarse en libros y publicaciones como separadores de párrafos o de capítulos, como parte del colofón y en algunos casos como tramas ornamentales.



Ejemplo de fuentes dingbat.  
Arriba: Webdings. Abajo: Wingdings

 (0261) 155 032 424

 calle General Lavalle 432

 cortar por aquí

Los troncos de los cabellos le brotaban como burbujas en el cráneo rapado, y se les veía crecer. ❖



Esta edición de 50.000 ejemplares  
se terminó de imprimir en el  
mes de abril de 2008



*Las misceláneas pueden funcionar para indicar direcciones y servicios o para jerarquizar números o items en un listado. También son muy utilizadas para indicar la finalización de una nota editorial y como ornamento en el colofón.*

## **Sección 2: De la expresividad tipográfica**

### **Expresividad y comunicación**

El manejo de la tipografía como uno de los códigos básicos del diseño es de fundamental importancia en la tarea profesional del diseñador gráfico y del comunicador visual, pues a partir de las decisiones que se tomen, puede variar radicalmente la legibilidad, la inteligibilidad e incluso el compromiso y los sentimientos del receptor hacia la pieza de diseño. Es por eso que en este capítulo pretendo acercar una serie de conceptos básicos, útiles para la realización de composiciones tipográficas, apuntando a acentuar en ellas la expresividad en pos de la comunicación. Se trata por lo tanto de la intervención tipográfica como refuerzo del mensaje.

Creo importante aclarar que si nos atenemos a una de las significaciones de la palabra expresividad, *toda tipografía es expresiva*, pues tiene expresión y constituye un indicio de algo. Sin embargo, en el presente trabajo tendré en cuenta la acepción que apunta a distinguir las manifestaciones que muestran o expresan con viveza lo que se quiere decir o comunicar. Por lo tanto el objetivo que persigue la presente obra está referido a las maneras de explorar y explotar las potencialidades expresivo-comunicacionales de la tipografía respecto del mensaje.

Como ya he señalado, el diseño como disciplina proyectual desarrolla soluciones -en forma de objetos o servicios- a la problemática de la relación del hombre con el hombre, con su medio ambiente y su hábitat cultural (modos de vivir, de trabajar, de descansar, etcétera). El diseño por lo tanto, acuña con su impronta la cotidianeidad y el imaginario colectivo dejando profunda huella en la conformación de identidades.

Las modificaciones sobre el entorno están dirigidas a permitir que se establezcan vínculos y relaciones, tanto entre los miembros de una comunidad como entre ellos y el medio ambiente con el que interactúan. Toda intervención del diseño produce transformaciones sobre el entorno. Los objetos, las imágenes y la tipografía, como comunicaciones visuales, influyen constantemente en la cultura del hombre. Esta



influencia afecta tanto nuestra manera de relacionarnos como nuestras actitudes y comportamientos.

Seguramente, pretender que el diseño imponga formas de acción social sería sobredimensionar su potencialidad. No obstante, desde el compromiso social del diseñador, es posible encarar la problemática de la sociedad de consumo y del proceso de globalización, de manera seria y coherente.

Asistimos hoy a un cambio de época que involucra al espacio de las comunicaciones como elemento principal, pero que, asimismo, abarca el ámbito económico, el educativo y por supuesto el ámbito cultural. Los sucesivos cambios y los avances en las tecnologías de comunicación han determinado en el pasado el rumbo de la humanidad. Los tiempos actuales no se apartan de esa regla, por lo tanto es importante tomar partido y compromiso para ofrecer desde lo comunicacional respuestas claras, serias y responsables.

Es en el campo profesional donde se pone a prueba el dominio de las competencias, entendiendo a las mismas como un conjunto de conocimientos, saber hacer, habilidades y aptitudes que permiten desempeñar y desarrollar en forma responsable los roles profesionales requeridos.

Respecto a lo comunicacional, la tipografía y su comportamiento en el ámbito del diseño es de vital jerarquía. Por lo tanto, la importancia de un conocimiento profundo de la tipografía en cuanto elemento expresivo y comunicante es fundamental para la formación de un diseñador comprometido social y culturalmente.

## **LEGIBILIDAD E INTELIGIBILIDAD**

El término *legibilidad* hace referencia a la facilidad para distinguir un formato de letra de otro, por medio de las características físicas esenciales del diseño de una tipografía específica. Una composición tipográfica con buena legibilidad permite ser leída con fluidez y naturalidad, más allá que pueda ser comprendida. Por ejemplo, un texto en un idioma que no conocemos podrá ser legible, más no inteligible. Al respecto Ambrose y Harris afirman que: *“La legibilidad del cuerpo de un texto queda reforzada por el uso de los cuerpos estándares, un*

*interlineado equilibrado y la alineación apropiada” y que “La absoluta claridad de la información unida a un mínimo de factores de interferencia es lo que crea un tipo legible”.*

Existe en la disciplina tipográfica una gran cantidad de normas basadas en serios y profundos estudios de legibilidad. En su mayoría, estas reglas para una buena legibilidad están dirigidas al trabajo editorial. Sin embargo, al momento de realizar un trabajo de tipografía expresiva se debe estar familiarizado con ellas, pues sólo si se las conoce con detenimiento se podrán respetar o romper las reglas en forma coherente.

Habitualmente el sector superior de las tipografías es la fracción con mayor nivel de reconocimiento, por lo que se lo denomina “zona fisonómica”. Es por eso que las familias tipográficas que presentan trazos ascendentes acentuados y formas redondeadas con modulaciones, en general, resultan mayormente legibles.

tipografía  
tipografía  
tipografía

A continuación enumero, en forma breve y sucinta una serie de consideraciones o normas clásicas de legibilidad. Aunque la mayoría de estas normas se refieran explícitamente a los textos de largo alcance para el trabajo editorial, pueden ser tenidas en cuenta, ya sea aplicándolas o quebrantándolas, en muchos de los casos de trabajos con tipografía expresiva.

- Una tipografía de diseño regularizado es más legible que una tipografía de estilo decorativo o fantasía.

- En un texto de largo alcance, una tipografía con serif es más legible que una de Palo Seco.
- Una tipografía regular o de tono medio es más legible que una de trazo fino (light o blanca) o de trazo grueso (bold o negrita).
- En un bloque de texto las letras minúsculas o de caja baja son más legibles que las mayúsculas o de caja alta.
- Un texto compuesto con una tipografía de cuerpo demasiado grande o demasiado pequeño reduce la legibilidad y genera cansancio en el lector.
- En un bloque de texto, el espaciado demasiado amplio o demasiado reducido entre las letras y entre las palabras dificulta la legibilidad.
- El interletra y el interpalabra regular de una columna sin justificar es más legible que el espaciado variable de una columna justificada.
- En un bloque de texto cuando el interlineado es demasiado estrecho o es demasiado amplio se reduce la legibilidad.
- Cuando el ancho de una columna de texto es muy pequeño resulta fatigoso para el lector el tener que cambiar de línea con demasiada frecuencia. Si por el contrario la columna de texto es demasiado ancha, resulta complicado encontrar el comienzo de la siguiente línea.
- La tipografía negra sobre soporte blanco es más legible que cualquier otra combinación de colores.
- La tipografía sobre plano pleno, es más legible que sobre trama, textura o imagen.

Es posible encontrar un mayor número de normas de legibilidad, pero a los fines de esta sección sobre la expresividad tipográfica, creo suficiente los aquí presentados. El propósito de conocer las normas básicas de legibilidad es trabajar conciente y coherentemente con ellas, respetándolas cuando es necesario y rompiéndolas cuando el mensaje lo disponga apropiado. Aquí es donde comienza a intervenir la inteligibilidad.

Como he expresado anteriormente, el término *inteligibilidad* refiere a las propiedades que posee un texto para que pueda ser entendido. En muchos casos composiciones tipográficas con textos de corto alcance, que presentan dificultades en cuanto a

la legibilidad, transmiten con gran éxito la emoción, la sensibilidad y la información planteada.

La facilidad de lectura en esos casos queda relegada a un segundo plano, ya que al utilizarse el texto como un recurso gráfico se refuerza el mensaje, posibilitando su inteligibilidad.

## **CRITERIOS COMPOSITIVOS**

En el diseño de piezas gráficas con composiciones tipográficas se manejan una serie de criterios que hacen a la puesta en página. Si bien aquí no es mi propósito profundizar sobre las particularidades del diseño editorial, proporcionaré algunos puntos referidos a la toma de ciertas decisiones básicas de diseño. Por ejemplo, la toma de decisiones en la elección de la tipografía; en el empleo de contrastes de cuerpo, de estilo, de tono y de color; en el uso de los signos de puntuación, de las misceláneas y en la aplicación de diversas alineaciones y direccionalidades.

### **Elección tipográfica**

La elección tipográfica, como la forma en que la misma se distribuye en la pieza gráfica, puede ayudar a reforzar el mensaje o a contradecirlo. Todas las tipografías tienen su “personalidad”. Algunas, como las tipografías gestuales, pueden servir para denotar informalidad y muchas veces se las relaciona con el quiebre de estructuras y con la rebeldía propia de la juventud. Otras, como las romanas, pueden servir para denotar formalidad y en algunos casos hasta pueden resultar autoritarias. Respecto de las tipografías de estilo fantasía, existen tal variedad y diversidad de morfologías que resulta sumamente dificultoso encasillarlas, o determinar posibles relaciones de temperamento. Al respecto, Rob Carter expresa que *“los tipos poseen características que apoyan y aclaran el contenido de las palabras que representan. Tienen personalidad y actitudes, son capaces de una amplia gama de expresiones.”*

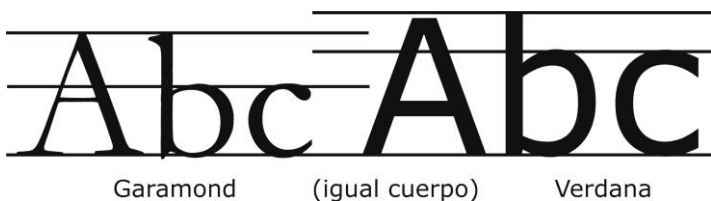
## CONTRASTES TIPOGRÁFICOS

La diversidad de variables que presenta una familia tipográfica puede resultar suficiente para la jerarquización del texto en ciertos trabajos de diseño, pero el combinar dos o más familias, acrecienta el espectro morfológico y permite un juego de contrastes mucho más amplio.

Para el diseño de piezas gráficas con combinaciones tipográficas, con contraste de estilo y de tamaño, es necesario un grado muy importante de pruebas, pues no existen reglas fehacientes que puedan normar el trabajo del diseñador.

### Contraste de tamaño

El tamaño de una letra se encuentra íntimamente relacionado con el cuerpo tipográfico, aunque siempre hay que recordar que diferentes familias, según el diseño de cada fuente, pueden presentar diferentes tamaños para igual cuerpo.



*Diferencia de tamaño entre dos familias tipográficas de igual cuerpo.*

El trabajo con contrastes en el tamaño de las tipografías permite jerarquizar el texto, creando focos de interés visual que posibilitan la orientación del receptor en el recorrido de la pieza gráfica o generan un sentido de diferenciación e identidad.

El uso de distintos cuerpos y diferentes pesos en la tipografía puede disminuir la facilidad de lectura, y sin embargo aumentar la capacidad de inteligibilidad.

## Contraste de estilos

Si bien no hay reglas instituidas que determinen la cantidad de familias tipográficas que pueden ser utilizadas en una pieza gráfica, es común que se trabaje con más de una. Existen trabajos que presentan muy pocas familias tipográficas y sin embargo, visualmente resultan sumamente confusos, perjudicando la lectura y el entendimiento, y en muchos casos atentando contra la pieza misma.

En otros casos, piezas gráficas con numerosas familias tipográficas, tratadas sutil y adecuadamente, resultan en trabajos por demás plausibles.

Una consideración práctica a tener en cuenta en el diseño de piezas tipográficas, es la no conveniencia de la utilización de familias tipográficas demasiado parecidas o con diferencias sutiles, en cuanto a su apariencia o estilo.

## Contraste de grises

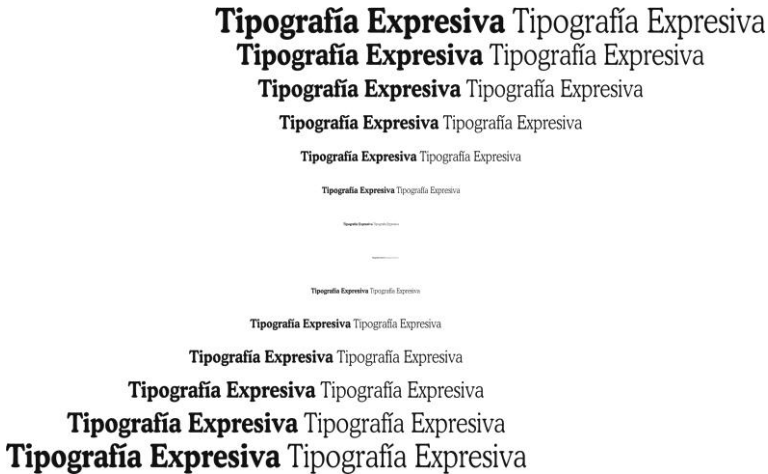
El gris tipográfico se genera por el contraste entre forma y contraforma en el contexto de un bloque de texto, donde los caracteres se desempeñan como una trama de puntos.

Las diferentes gradaciones tonales pueden regularse al variar el tamaño de los caracteres, su valor de tono, su proporción, su color o el espaciado entre los elementos (interletra, interpalabra e interlínea).

**Tipografía**Tipografía Tipografía Tipografía Tip o  
TipografíaTipografía Tipografía Tip ografía Tip o  
Tipografía Tipografía Tipografía Tip ografía  
Tipografía Tipografía Tipografía Tip ografía  
Tipografía Tipografía Tipografía Tip  
Tipografía Tipografía Tipografía Tip  
Tipografía Tipografía Tipogra  
Tipografía Tipografía Tipogra

*Composición realizada con tipografía Compacta light, Compacta normal, Compacta bold, Compacta black con variaciones en el interletrado.*

Los contrastes y las combinaciones tipográficas responden en algunos casos a la naturaleza semántica o fonética de una composición, pero también pueden ser simplemente planteadas como formas de lograr composiciones efectivas desde lo comunicacional



A pesar de la que no existen reglas precisas que guíen el trabajo del diseñador, es posible enumerar algunas consideraciones generales que facilitan de algún modo la etapa de experimentación.

- Es adecuado que las tipografías elegidas presenten un alto contraste respecto al peso visual.
- Es conveniente utilizar estilos que morfológicamente sean bien diferenciados (por ejemplo: Títulos en una tipografía sin serif de estilo neo-grotesca y texto en una tipografía con serif de estilo romana antigua).
- Respecto de los cuerpos tipográficos es importante tener en cuenta que el tamaño real de las letras, en las distintas familias, es diferente para igual medida de cuerpo. Por lo tanto habrá de corregirse el tamaño si se pretende igualarlos o exagerar la diferencia si el propósito es acentuar el contraste.



(Trabajo realizado por el diseñador Carlos José F. Machuca)

## JERARQUÍAS TIPOGRÁFICAS

La jerarquización de los textos es una guía lógica que permite al diseñador variar y dirigir el orden de la lectura de una composición tipográfica, haciendo que el receptor se involucre en mayor grado con la pieza gráfica.

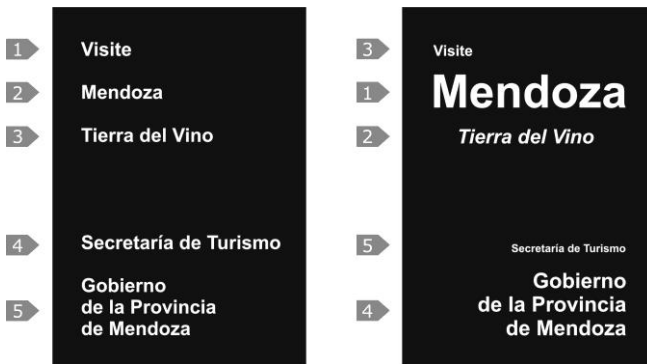
Una composición tipográfica que no presenta jerarquización de textos es una composición que tendrá una lectura lineal, de arriba a la izquierda a abajo a la derecha. Es una composición que no presenta sorpresas y es ideal para los casos donde la lectura debe ser clara y directa, como en las páginas de un libro con texto de largo alcance.

En otros tipos de piezas gráficas, como por ejemplo el afiche, es necesario plantear otros tipos de composiciones donde se revelen abiertamente los diferentes niveles de importancia que presenta el texto. A esos diferentes niveles de importancia, el diseñador los materializa a través de la jerarquización tipográfica, permitiendo al receptor orientarse en el recorrido de la pieza gráfica, variando el orden de la lectura, según el propósito de diseño.



Las jerarquías en una composición tipográfica pueden llevarse a cabo mediante la toma de decisiones de diseño respecto a los siguientes ítems:

- Elección tipográfica
- Tamaños tipográficos
- Variables tipográficas
- Alineaciones / Marginaciones
- Direccionalidades
- Color / Contraste



*Izquierda: Ejemplo donde el estilo, cuerpo, variable y alineación tipográfica no se ha modificado, por lo tanto el orden de lectura es el habitual (de arriba a la izquierda a abajo a la derecha). Derecha: Ejemplo donde se ha alterado el orden de lectura, mediante el uso de diferentes cuerpos, variables y alineaciones.*

## Secuencia de lectura

Toda pieza de diseño posee un orden de lectura secuencial a partir del trabajo con las jerarquías tipográficas. La secuencia temporal de lectura se suma así a los elementos gráficos convencionales aportándole a la composición una mayor intensidad rítmica.

Los casos más comunes donde la secuencia de lectura se observa con claridad son las piezas de diseño que poseen páginas (ejemplos: libros y revistas), presentan pliegues (por ejemplo los folletos) o piezas que forman sistema (por ejemplo los afiches de una campaña), pues allí se encuentran fuertemente delimitados los pasos que el receptor debe ir dando para desarrollar la interpretación de un determinado

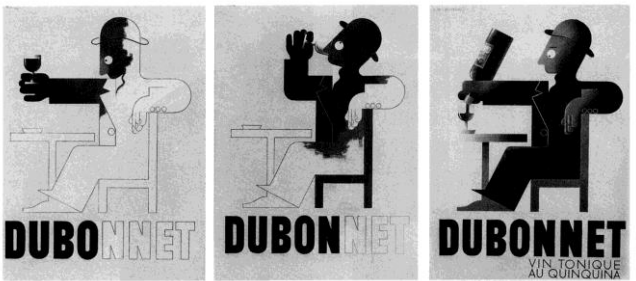
mensaje. Aunque, sin dudas, donde la secuencia cumple un papel preponderante es en las piezas multimediales, como los videos y los audiovisuales o las piezas interactivas producto de las nuevas tecnologías de la información, como los sitios de internet y los folletos digitales. Sin embargo, debe quedar claro que toda pieza de diseño posee una secuencia en su lectura, y que puede ser o no explotada desde el punto de vista tipográfico a partir de la manipulación de las jerarquías planteadas por el comunicador visual.

El trabajo conciente sobre la secuencialidad temporal de la lectura debe apuntar a lograr un mayor compromiso del receptor con la pieza gráfica.



*Ejemplo de secuencia de lectura en propuesta de folleto tríptico. Izquierda: folleto plegado. Centro: A medio desplegar. Derecha: Daesplegado.*

Un ejemplo ya clásico de secuencia cinemática es la campaña de carteles realizada por Cassandre para Dubonnet, en 1932. En la secuencia el dibujo lineal va transformándose en uno a todo color. El elemento tipográfico adquiere en cada paso diferentes significados: **DUBO** (duda), **DU BON** (algo bueno), **DUBONNET** (la marca del producto).



*Cartel para Dubonnet, 1932. Diseño de A.M. Cassandre. (Meggs. op.cit. p.258)*

La secuencia de lectura se encuentra presente también en los trabajos de señalización y señalética. Un ejemplo de secuencia en la señalización la encontramos por ejemplo en la bifurcación de un camino, donde encontramos (o deberíamos encontrar) por lo menos tres tipos de carteles: un cartel indicador previo, que anuncia los diferentes destinos; un cartel distribuidor in situ, que indica las diferentes opciones que uno puede tomar; y un cartel indicador posterior o de confirmación, que nos informa la alternativa elegida, con lo cual podremos discernir si hemos tomado la opción correcta o no.

Igualmente, en señalética, la secuencia de lectura se encuentra en la manera en que se distribuyen los carteles informativos, primero, luego los carteles distributivos, y por último los carteles localizadores.

## **REFUERZOS TIPOGRÁFICOS**

En más de una ocasión ocurre en el ámbito de la comunicación visual que al diseñar ciertas piezas gráficas la sola escritura alfabética no resulta suficiente para lograr una comunicación realmente efectiva. Es por ese motivo que el trabajo con algunos recursos retóricos hace que la composición tipográfica se cargue de un valor extra, permitiendo que las mismas puedan ser interpretadas, por el receptor, además de ser leídas. La tipografía deja de ser “transparente o invisible” y adquiere valor como forma.

### **Refuerzo semántico**

El refuerzo semántico es una manera de fortalecer y acentuar el significado de una composición tipográfica. En el refuerzo semántico las palabras se cargan de valor icónico, con respecto de su valor lingüístico. La interpretación de la composición tipográfica debe valorizar el mensaje emitido, haciendo que el receptor se involucre con la pieza gráfica, resultando de esa manera favorecida la comunicación.

Los refuerzos semánticos se asientan sobre ciertos recursos retóricos provenientes de la lengua literaria, como por ejemplo:

metáforas, sinécdoques, elipsis, metonimias, etc. Para el trabajo con algunas de las figuras retóricas es posible plantear una serie de opciones que permiten la intervención sobre letras, siglas, palabras o frases.

La sola elección tipográfica (refuerzo por elección tipográfica) implica tener en cuenta una intención que revela un sentido comunicacional. No existen tipografías que puedan ser definidas como “serias” o “informales”, pero sí podemos encontrar en ellas ciertos detalles que evoquen atributos que puedan ser englobados en ciertas personalidades del tipo. Es decir que existen tipografías que denotan “seriedad” o denotan “informalidad”, por lo que es factible su uso en piezas donde resulten pertinentes.

# Clásicos

*Refuerzo por elección tipográfica*

Otros refuerzos pueden llevarse a cabo adjuntando elementos externos a la tipografía (Refuerzo por adjunción), sustituyendo alguna de las letras por un elemento icónico (Refuerzo por sustitución), eliminando una letra o un sector de la palabra (Refuerzo por ausencia), deformando una letra o un grupo de ellas (Refuerzo por deformación), variando la alineación y/o la direccionalidad, tratando de manera particular la superficie del tipo (refuerzo por tratamiento superficial). El refuerzo puede materializarse combinando dos o más opciones de manipulación.

RELOJ

*Refuerzo por adjunción*

## Caligrama

El caligrama puede ser considerado como un refuerzo semántico, teniendo en cuenta que las imágenes resultantes de este tipo de composiciones tipográficas se encuentran relacionadas con el contenido del texto, y por lo tanto refuerzan la significación del mismo.

Este tipo de comunicación expresiva debe su nombre a Guillaume Apollinaire (1880-1918), quien llamó “*Calligrammes*” a una colección de sus poesías publicadas en París en 1918, cuyas composiciones poseían una serie de “artificios tipográficos”, relacionados con sus contenidos y mensajes.

### *La colombe poignardée et le jet d'eau*

Douces figures poignardées  
 MIA chères lèvres fleuries  
 YETTE MAREYE  
 ANNIE et toi MARIE  
 où êtes-  
 vous jeunes filles  
 MAIS  
 pres d'un  
 jet d'eau qui  
 pleure et qui prie  
 cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de ces jours  
 O mes amis partis en guerre  
 Jaillissent vers le firmament  
 Et vos regards en l'eau dormante  
 Meurent mélancolique  
 Où sont-ils Draque et Max Jacob  
 Deraïn aux yeux gris comme la nuit  
 Où sont-ils Raynal Billy Dalize  
 Où sont-ils les noms se mélancolisent  
 Comme des pas dans une égale  
 Où est Cremnitz qui s'engagea  
 Où sont-ils mortifiés  
 Où sont-ils souvenirs mon âme est pleine  
 Où est-ce que pleure sur ma peine

CESTE QUI SONT PARTIS A LA GUERRE AU NORD SE BATTENT MAINTENANT  
 Le soir tombe  
 sanglante mer  
 Jardins ou saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière

“La paloma herida sobre la fuente de agua”. (Guillaume Apollinaire, 1918)

## Refuerzo fonético

Los refuerzos fonéticos son composiciones gráficas que tienen por objeto lograr una reproducción lo más exacta posible de las locuciones orales.

Por medio de diferentes juegos tipográficos y variaciones en la puesta en página, es posible poner en formas elementos que no son corpóreos. De esta manera un diálogo, una inflexión en el tono, un cambio de volumen sonoro, pueden ser representados en forma gráfica. Es por eso que es necesario conocer algunas formas de trabajar los elementos tipográficos en relación al refuerzo fonético.



Ejemplos en la historieta "Mafalda". (Quino. "Toda Mafalda", Ed. de la Flor, 1993)

Estas técnicas se utilizan habitualmente en los trabajos de la historieta moderna y el "comic". Al respecto expresa Michel Martin ("Semiología de la imagen y pedagogía"), que la manera

de dibujar las letras en la historieta “*se ha especializado en el arte de destacar las calidades de la voz y de la palabra: la entonación, los titubeos, los tartamudeos, el acento, el timbre, los efectos de sobreimpresión, el refunfuñar, los cuchicheos, los suspiros, etc. La forma de las letras, su disposición y su grosor evocan los atributos citados mediante una serie de figuras que, a través de su imagen, se aproximan a lo que experimenta oyendo el auditorio. Las letras descienden si la voz desciende, se hacen más gruesas y más negras si aumenta la intensidad, se desdoblan con ocasión de balbuceos y tartamudeos, se repiten para marcar la duración de la emisión, se vuelven temblorosas para indicar el miedo, se erizan de puntas o se rodean de líneas confusas para señalar la cólera; (...) etc.*”

# Ser o no ser... esa es la cuestión.

(William Shakespeare)

## IDENTIFICADORES VERBALES

La imagen de una institución o de una empresa se encuentra estructurada sobre la base de los identificadores, producto de su identidad. La imagen, como un todo, se encuentra desplegada en un sinnúmero de soportes de variadas características pero, todas las partes del conjunto ostentan una misma herencia, comparten valores y significaciones.

Los signos identificadores pueden ser divididos en primarios y secundarios. Los signos primarios cumplen en sentido estricto la función de firma, es decir que identifican a la institución en forma directa. Los signos secundarios por su

parte, son los encargados de reforzar la imagen institucional, pero no son capaces de identificar cuando funcionan en forma solitaria (Por ejemplo: los elementos cromáticos).

Los signos primarios permiten ser subdivididos en identificadores verbales (logotipos) e identificadores no verbales (isotipos). Es muy frecuente que los identificadores primarios se encuentren combinados o asociados, de manera que lo “no verbal” se encuentre agregando una imagen simbólica a la expresión visual del nombre. En estos casos el elemento no verbal refuerza al elemento identificador verbal o logotipo. Sin embargo, el logotipo es el único tipo de elemento identificador que puede funcionar perfectamente en forma independiente. El logotipo puede prescindir del isotipo, ya que en si mismo logra contener la carga “verbal” y “no verbal”.

## Logotipos

Los logotipos pueden definirse como la versión gráfica consolidada del nombre de marca. Son composiciones tipográficas que aportan cargas significativas a los signos verbales. Estas cargas de significación deben reforzar los atributos de identidad institucional. Al respecto Norberto Chaves afirma que *“Aparte de su obvia función verbal, la tipografía posee una dimensión semiótica no-verbal, icónica, que incorpora por connotación significados complementarios al propio nombre”*.

El término *logotipo* proviene del griego, *logo* (palabra, discurso) y *typos* (cuño, molde). Los logotipos pueden dividirse, desde el punto de vista lingüístico, en: *nombres* (El identificador verbal es el nombre completo de la institución. Por ejemplo: “Ediciones de la Utopía”); *anagramas* (letras iniciales o sílabas que conforman una palabra. Por ejemplo: “COPUL”, “MERCOSUR”) y *siglas* (letras iniciales, que no conforman palabra y deben ser deletreadas. Por ejemplo: “HH”, “SKF”, “IBM”).

Como todo elemento identificador, los logotipos deben poseer características de pertinencia y diferenciación, por lo que el trabajo con la tipografía puede contemplar el diseño de una nueva familia que resulte particular y exclusiva. Asimismo es posible el empleo de una tipografía estandarizada



aplicándole ciertos rasgos distintivos y claras normativas de composición. Es decir que se especifica y se norman los espacios entre tipos, las proporciones y la disposición compositiva.

Realizando una sencilla categorización de logotipos, y tomando como referencia la clasificación realizada por *Norberto Chaves y Raúl Belluccia* en el libro “*La marca corporativa*”, planteo aquí cinco grandes grupos:

### **Logotipo con tipografía estándar**

El logotipo se encuentra realizado con una tipografía estándar, sin ninguna variación en la apariencia de la letra. La normalización de las proporciones y de los espacios interletra, transforma a la composición tipográfica en logotipo.

# COPUL



*Logotipo para la Cooperativa de Obras y Servicios Públicos COPUL. Entre Ríos. Estudio Antú Comunicación Visual (Guillermo Lago, Eduardo Pepe) 1994.*

### **Logotipo con tipografía mixta**

En este caso el logotipo se encuentra conformado por una parte con tipografía estándar y por otra parte con caracteres que presenten un diseño particular y exclusivo. La manipulación tipográfica puede encontrarse en una o en varias de las letras del logotipo. Esta manipulación puede darse a través del cambio de tamaño, de proporciones, de peso, etc. o por el agregado de algún tipo de miscelánea o de floritura.

# XUMEC

GRUPO INTERDISCIPLINARIO

*Logotipo del grupo interdisciplinario Xumec. Mendoza. (E.G.P. 2005). El logotipo ha sido trabajado utilizando como base la tipografía Charlesworth. La misma otorga al conjunto seriedad y al mismo tiempo genera una identidad con características histórico-artesanales. La letra E ha sido trabajada a partir de un giro de 90° de la letra U, lo que junto con otros detalles de manipulación tipográfica le otorga a la marca características particulares y exclusivas.*

## Logotipo con tipografía exclusiva

Se denomina así al logotipo que está constituido por una familia tipográfica que ha sido diseñada especialmente para ser utilizada en la ocasión. Por lo tanto la familia tipográfica se convierte, en ese caso, en una fuente institucional, que pasa a ser parte de los elementos identitarios de la imagen empresarial.



Ediciones de la Utopía

## Ediciones de la Utopía

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnñopqrstuvwxyz

1234567890

@\$/¿?;!&%\*+.,:;()\_''' = Telteca regular

La redondez de las vocales, las ásperas consonantes,  
la hache orgullosa e inútil, la eñe en la mañana de España.

La redondez de las vocales, las ásperas consonantes,

la hache orgullosa e inútil, la eñe en la mañana de

La redondez de las vocales, las

la hache orgullosa e inútil, la eñe

*En un principio el logotipo de Ediciones de la Utopía se concibió a partir del desarrollo de la fuente tipográfica Telteca (E.G.P. 2009).*

*La tipografía telteca, con todas sus variables, se planteó desde la etapa proyectual como elemento identitario y fuente institucional de la editorial.*

## Logotipo iconizado

El logotipo iconizado, o isologotipo, presenta en su conformación la inclusión de una imagen o ícono, ya sea que se ubique sustituyendo a una letra o se encuentre formando parte indivisible de la marca tipográfica.



*Logotipo para la Sociedad de Hematología y Hemoterapia de La Plata (proyecto E.G.P. 1990. 2º puesto concurso de diseño).*

## Logotipo singular

El logotipo singular no está conformado por una tipografía de fuente, sino que su resolución es de “pieza única”. La tipografía no corresponde a ningún alfabeto estándar ni a ninguna familia tipográfica diseñada especialmente para la ocasión, por lo tanto presenta una morfología distintiva y particular que corresponde al uso exclusivo del elemento identificador. El conjunto trabaja en forma de un todo indivisible.



*Exlibris Susana Fondevila. (E.G.P. 2000).*

## Monogramas

El monograma es un signo conformado por dos o más caracteres tipográficos que se relacionan entre sí de manera particular, de tal forma que el conjunto asume las características de elemento indivisible.



*Monograma de la Biblioteca Nacional de Chile*

La relación de los caracteres tipográficos en un monograma, puede darse a partir de superposiciones, enlazamientos y ligazones originales, permitiendo por un lado interpretar los signos compositivos en forma individual, pero sobre todo poder entender al conjunto como un elemento único.



El monograma, al funcionar como un elemento aislado e independiente dentro de una composición tipográfica, cobra gran jerarquía. Tal es la jerarquía que puede adquirir un monograma, que es común encontrarlo desempeñándose como elemento identificador.

## Ligaduras

Las ligaduras, al igual que los monogramas, son signos conformados por dos o más caracteres tipográficos, de tal manera que el conjunto asume características de elemento único. Las ligaduras, según su función, pueden poseer un sentido meramente ornamental o pueden estar comprometidas con la legibilidad cuando se utilizan para evitar interferencias en la lectura del texto. Las ligaduras también pueden ser utilizadas como signos fonéticos para representar sonidos específicos.

En todos los casos la ligadura nunca funciona en forma aislada, sino que su sentido de ser se cumple al formar parte de una palabra, por lo tanto son elementos que no deben adquirir jerarquía dentro del bloque de texto.

La conformación de ligaduras se puede realizar conectando las astas o los travesaños, o añadiendo algún tipo de floritura.

Una de las ligaduras que se utiliza con mayor asiduidad es la unión de la *efe* (*f*) y la *i* minúsculas. En ese caso la letra *i* pierde el punto, que es remplazado visualmente por el lóbulo de la *efe* (*f*). También es bastante común encontrar ligaduras entre la *efe* (*f*) y la *ele* (*l*) y entre la *ce* (*c*) y la *hache* (*h*).



El origen del signo & (*et* o *ampersand*) es producto de la ligadura de las letras *e* y *t*. En latín *et* significa “y”, utilizándose actualmente en conjunciones comerciales donde las partes poseen valores igualitarios (por ejemplo: Arámburu & Asociados).

et et  
et &  
et &

Arriba: Zapf Chancery Medium Italic; Medio: Zaph Chancery Demi; Abajo: Duch 809

# Rexona

Ligadura ornamental en elemento identificador (Pierini Partners).

## RECURSOS EXPRESIVOS

El diseñador debe tener una sólida base de conocimientos elementales sobre la gran variedad de recursos expresivos que puede utilizar para que los conceptos comunicacionales utilizados en el proceso de diseño puedan ser llevados a la práctica con verdadero éxito.

Expresan Gavin Ambrose y Paul Harris, que “*La tipografía es uno de los elementos con mayor influencia sobre el carácter y la calidad emocional de un diseño. Puede producir un efecto neutral o levantar pasiones, puede simbolizar movimientos artísticos, políticos o filosóficos, o puede expresar la personalidad de un individuo o una organización*”. Es por eso que a continuación expongo una serie de recursos básicos, que se suman a los ya vistos, con los que es posible trabajar, intentando la búsqueda de la expresión pretendida.

## Forma y contraforma

Una superficie lisa o con cierta textura puede ser considerada como vacío, como área inactiva (por ejemplo: la superficie blanca del papel). Esta superficie resulta activada con la mera aparición de un punto. Esto convierte al vacío en contraforma, produciéndose un contraste entre la forma del punto y la contraforma, que permite la visualización del mismo.

Desde una perspectiva física es posible afirmar que una composición tipográfica clásica se encuentra conformada por sectores homogéneos blancos y negros, colocados en forma contigua y en un mismo plano. Perceptualmente, es posible distinguir algunas zonas como figura o forma, dadas algunas condiciones sobre el tamaño relativo y sus clases de márgenes. En general tiende a visualizarse como formas las zonas pequeñas que aparecen rodeadas por áreas mayores, que toman, en esos casos, el papel de contraforma.

La forma posee un carácter objetual respecto de la contraforma, lo que le da un aspecto sólido y puntual, permitiendo que resalte y que comúnmente se le preste mayor atención.

La forma y la contraforma interactúan profundamente, por lo que es imposible disociarlas. En las diferentes letras la contraforma penetra en la forma y viceversa, determinando la morfología externa o apariencia, definiendo de esa manera el estilo tipográfico.

Al trabajar en composiciones tipográficas, aplicando el concepto de forma y contraforma, puede ocurrir que una y otra se presenten en forma ambigua, adquiriendo una relación de carácter reversible. En estos casos es posible percibir e individualizar en forma alternada ambos elementos. Al respecto, Gaetano Kanizsa, refiriéndose a la relación figura-fondo afirma que *“Cuando ninguna de las condiciones mencionadas privilegia una parte del campo sobre la otra, se da, naturalmente, una situación de ambigüedad, en la cual domina la inestabilidad y la continua reversibilidad de la relación figura-fondo. En ese caso, también la actitud subjetiva del observador juega un cierto papel, ya que mediante la dirección de la atención puede influir sobre la distribución figura-fondo (forma/contraforma) resultante”*.



El operar con la forma y la contraforma, utilizando algunos factores de unificación como por ejemplo: proximidad, semejanza, direccionalidad, orientación, cierre subjetivo y pregnancia, permite adentrarnos en una zona de peligrosas ambigüedades. No obstante, si el trabajo es resuelto en forma apropiada y conveniente, obligará al receptor a involucrarse profundamente con la pieza gráfica y por lo tanto su efecto será sumamente favorable.

A continuación ejemplifico una manera de proceder, respecto del trabajo de forma y contraforma tipográfica:

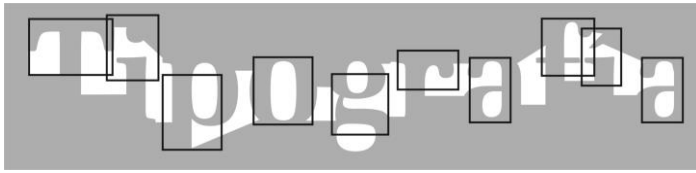
# Tipografía

*Elección tipográfica desarrollada a partir de reconocer en la familia tipográfica (Zapf Chancery) una rica morfología de los detalles que determinan su apariencia.*



*Análisis morfológico para la identificación del sector fisonómico de cada letra.*





*Sobre el resultado del paso anterior, se procedió a delimitar sectores de la contraforma.*



*Resultado del trabajo de forma y contraforma.*

## **Relieve y tridimensión**

El volumen es el espacio real ocupado por un cuerpo. Es una realidad de tres dimensiones. Vivimos en un mundo tridimensional, donde es posible apreciar volumétricamente los objetos que nos rodean. Nuestra comprensión de los objetos tridimensionales no puede originarse en su totalidad desde la sola mirada, sino que la relación debe realizarse a partir de un recorrido, de manera de visualizarlo desde diferentes ángulos, diferentes luces y distancias. Luego, en nuestras mentes, y a partir de la interpretación de la información adquirida, sobre los contrastes de proporción, tamaño, luces y sombras, se arma y se comprende el escenario tridimensional.

Un diseño puede ser definido mediante los siguientes elementos conceptuales:

a) **Punto:** Se denomina *Punto Gráfico* a la marca mínima colocada sobre una superficie. Lo podemos definir como el más elemental de los signos gráficos, y lo podemos representar mediante la huella del lápiz sobre el papel. Así, el punto, que teóricamente suponíamos redondo, en la práctica, adquiere formas variadas.

El punto posee una gran fuerza visual pues a través de él se pone en evidencia el plano y el espacio.

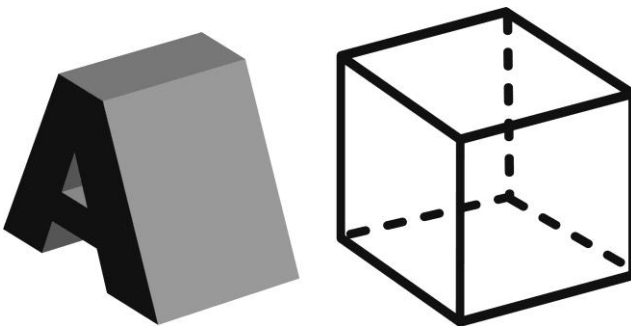
Con respecto al tamaño del punto, éste estará en relación con la superficie donde esté inscripto, ya que un punto grande, por su amplitud, puede ser considerado como "plano", si excede los límites convencionales de marca. Es decir que en el punto, las dimensiones "ancho y largo" resultan despreciables con respecto a las dimensiones del plano que lo contiene.

b) **Línea:** *La Línea* es la representación gráfica de la trayectoria de un punto; también se la puede considerar como la unión de una serie de puntos colocados siguiendo una determinada dirección. En la línea la dimensión ancho es despreciable con respecto a la dimensión "largo".

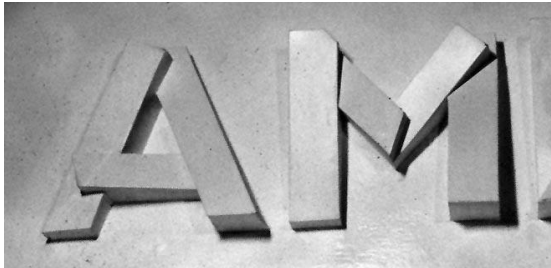
c) **Plano:** *El Plano*, desde el punto de vista geométrico, es una superficie bidimensional e ilimitada, pero desde el punto de vista gráfico es perfectamente delimitado. Su forma y tamaño pueden variar enormemente, guardando siempre relación entre las dos dimensiones (ancho y largo).

d) **Volumen:** Se denomina *Volumen* al recorrido de un plano en movimiento. Un volumen posee longitud, anchura y profundidad. El volumen define la cantidad de espacio contenido o desplazado por el mismo.

Las tres dimensiones que posee todo objeto se relacionan con una dirección vertical (arriba-abajo), una dirección horizontal (derecha-izquierda) y una dirección transversal (adelante-atrás).



Toda forma tridimensional puede ser incluida en un cubo virtual, estableciendo así las tres vistas básicas: visión plana (o vista aérea), visión frontal y vista lateral.



Ejemplo de tipografía tridimensional. (Trabajo de alumno. Cátedra de Diseño Gráfico II, IES Manuel Belgrano)

Las morfologías volumétricas se visualizan diferentes según se varíe el ángulo, la distancia y las condiciones de iluminación. Es por eso que tanto en el análisis, como en el proyecto, es necesario considerar algunos elementos visuales como son: la *figura* (apariciencia externa de un diseño), el *tamaño* (altura, ancho y profundidad), el *color* y la *textura* (características de superficie del material).



El uso de la luz genera enormes posibilidades de trabajo. A través de la luz emitida o recibida los volúmenes pueden destacarse y adquirir vitalidad propia. Los materiales pueden realzar sus cualidades concretas y aportar características extras al elemento comunicante.

Los efectos generados por las sombras son parte fundamental del trabajo con luces. Cuando un objeto es iluminado proyecta sombra, y esta proporciona información sobre tamaño, forma y ubicación espacial, además de agregarle un dramatismo especial al conjunto expresivo.



Un punto importante en el trabajo con morfologías tridimensionales es el referido a los materiales y las técnicas de realización, pues las opciones son cada vez más amplias.

El diseñador debe estar familiarizado con los limitantes de los diferentes materiales, para así involucrar en el proyecto el que mejor exprese el concepto a comunicar. El bruñido del metal, la breve textura del cemento, la aspereza del ladrillo, la transparencia del vidrio, la suavidad del yeso, etc. son elementos que deben tenerse en cuenta a la hora de las decisiones de diseño. Todos los materiales transmiten una carga propia de connotaciones que pueden ayudar o no al concepto trabajado.

La elección correcta del material es sin dudas complicada, pues existe una gran cantidad de posibilidades respecto de la apariencia, la maleabilidad, la durabilidad y el mantenimiento, más allá que en las decisiones finales intervenga generalmente con gran peso, el condicionante económico.



## Ausencia de reglas

Romper con las maneras tradicionales de uso tipográfico puede resultar muy efectivo, cuando el tratamiento se realiza con respeto y un elevado conocimiento de los elementos con que se está trabajando. Es posible estar al límite de la legibilidad cuando la pieza gráfica así lo permite, teniendo muy en cuenta las características del receptor como objetivo comunicacional.

En este planteo de no respetar las reglas, entra en juego el trabajo de simulación de la tridimensionalidad, el uso de la tipografía en perspectiva, el juego con líneas de texto con interlineados variables, las direccionalidades curvas y las alineaciones libres.

# Tipografía



*Trabajo realizado para Seagram de Argentina por el estudio Pérezdiseño.  
Diseñadores: Cecilia Lerz y Ramiro Pérez. (Packaging argentino, CommTools, 2003.  
op.cit. p.92)*



*Fragmento de composición tipográfica para proyecto de puesta en página.*

El límite de la intervención estará únicamente demarcado por el nivel de conocimiento de la disciplina tipográfica, sumado a la imaginación y la creatividad del diseñador, teniendo siempre como fin principal la correcta comunicación e inteligibilidad del mensaje.



### **Sección 3: Del diseño tipográfico**

#### **Forma y función de la tipografía**

La presente sección del libro esboza, sobre la idea fundamental y primaria de la expresividad tipográfica, los instrumentos para la manipulación de la morfología tipográfica. El planteo de manipulación, como forma de acentuar la personalidad del tipo, tiene por base el reconocimiento de la morfología tipográfica como elemento sustancial de uno de los códigos primordiales del diseño de comunicación.

Es común, en la práctica del diseño, que la carga semántica o el *mensaje* de una fuente tipográfica estándar, concuerde en un gran porcentaje con lo que se pretende comunicar desde el proyecto. Sin embargo en muchas ocasiones esta compatibilidad comunicacional no se da con total franqueza. Ese puede ser el pretexto ideal para experimentar el trabajo de manipulación de la morfología del tipo, de manera conciente y proyectiva.

Esta manipulación de la morfología del alfabeto tipográfico se puede realizar con diferentes grados de intervención. Es posible manipular desde una letra, que otorgue al conjunto pertenencia y unicidad, hasta el diseño completo de una fuente tipográfica, como elemento identitario institucional.

Asimismo, existe una gran diferencia de planteo proyectual entre el diseño de tipografías decorativas o de rótulo y el diseño de tipografías de lectura.



*Izq.: Tipografía de rótulo (OpenUp/EGP/2005).*

*Der.: Tipografía de lectura (Telteca/EGP/2009)*



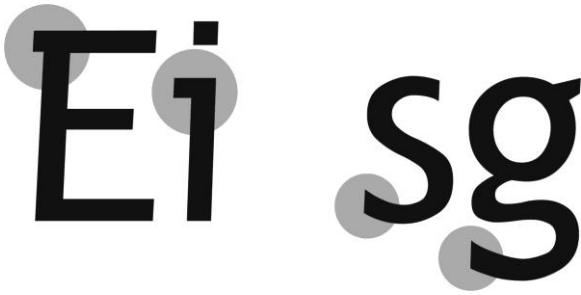
Para el desarrollo de una tipografía de lectura habrá que tener en cuenta, además del respeto por la estructura básica de la letra, una serie de requerimientos proyectivos, como por ejemplo, la aplicación concienzuda de las correcciones ópticas, una muy precisa construcción vectorial y una determinación de espaciados desarrollada con rigor. Sin embargo, estos requerimientos proyectivos pueden ser dejados de lado al momento de desarrollar una tipografía de rótulo o decorativa.

Afrontar la creación de una fuente completa de tipografía de lectura implica una tarea por demás compleja ya que el número de signos a diseñar es realmente importante. Si se tiene en cuenta que un alfabeto latino se compone de unos 190 signos, que es necesario desarrollar las variaciones proyectivas de por lo menos tres variables y que es importante plantear además grupos de signos especiales, estamos hablando de por lo menos el diseño de 800 signos tipográficos. Si pretendemos desarrollar una fuente con el propósito de comercialización este número aumenta sustancialmente.

## **COHERENCIA FORMAL ENTRE TIPOS**

La coherencia formal es la interacción de los elementos que integran una unidad. Esta interacción se manifiesta como concordancia y compatibilidad entre los elementos, contribuyendo a que puedan ser reconocidos como un sistema.

Como ya he manifestado en la primera sección de este libro, concretamente en el segmento “Coherencia formal y sistema”, el conjunto de unidades tipográficas que conforman una familia se presentan como un ejemplo preciso de la relación entre elementos *catamorfos*. Las familias se encuentran conformadas por las diferentes letras del alfabeto más los números y signos, y sus respectivas variables. Cada uno de los glifos presenta formas particulares y diferentes, pero en todos existe cierta similitud de detalles formales relacionados con su apariencia, que permiten integrarlos en un todo, por lo que es posible apreciarlos formando parte de un conjunto coherente.

The image shows the letters 'Ei' and 'sg' in a bold, black, sans-serif font. Behind the letters are several overlapping circles of varying shades of gray, creating a layered, graphic effect. The 'Ei' is on the left and the 'sg' is on the right, with some circles overlapping between them.

La relación entre elementos catamorfos es aquélla que reúne componentes que, aunque no son congruentes entre sí, poseen una ligazón o relación interfigural común, por lo tanto presentan veladamente, por medio de detalles formales y aspectos constructivos, un enlace que posibilita percibirlos como de un mismo sistema. Expresa Adrian Frutiger que *“dentro de cada estilo, las letras adquieren por sí mismas un carácter conformador particular. Así, el grosor de los trazos, la amplitud de los espacios interiores o intermedios, el uso de serifas y transiciones, etc., son formalizados de modo coherente en una serie o conjunto de los 29 signos necesarios para la expresión de palabras y frases”*.

En el diseño de una familia tipográfica se deben tener muy en cuenta reglas, principios y criterios, que permitan que los diferentes elementos (letras, números y signos) puedan relacionarse racionalmente entre sí, contribuyendo a un objetivo común.

La relación catamórfica se da entre los elementos formales de una composición, aunque es necesario además tener en cuenta otro tipo de relación, que es la que se genera a partir de la visualización e inteligibilidad del tipo. La forma precisa del elemento formal, es decir la apariencia del tipo, se hace visible a través del contraste que ejerce la relación forma y contraforma.

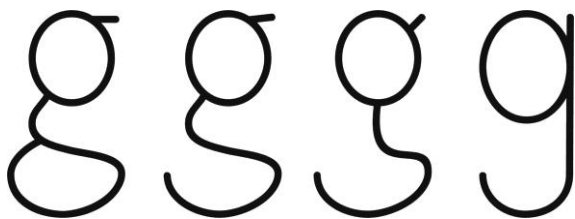
En toda composición tipográfica es posible identificar grupos de formas afines, a partir de los factores de organización unitaria del campo perceptivo, teniendo en cuenta la proximidad, la semejanza, la continuidad de dirección, el cierre y la pregnancia. Ahora, si esas formas pertenecen a tipografías de una misma familia, entra en juego la coherencia formal entre

tipos. Esta coherencia formal determinará que todas las unidades formales componentes del sistema cumplan con los mismos principios generadores, permitiendo al receptor entenderlas como una unidad global.

Expresa Gaetano Kanizsa que *“el campo perceptivo se segmenta de manera que unidad y objetos perceptivos resulten, en lo posible, equilibrados, armónicos, constituidos según un mismo principio en todas sus partes, que de esa manera se pertenezcan y se requieran recíprocamente...”*

## TRAZOS BÁSICOS Y ESTILO

Los trazos básicos de la letra están íntimamente ligados a la estructura tipográfica. A través de la manipulación de los trazos básicos, al igual que a través del manejo de los detalles formales, el diseñador va otorgándole a la fuente ciertas particularidades emparentadas con el estilo propuesto. Es en la búsqueda de ese estilo o de esa personalidad que es posible realizar algunos juegos con las estructuras de las letras.



*Variaciones de la estructura de la g*



La variación estructural condiciona de por sí la apariencia de la tipografía otorgándole, ya en el inicio del proceso de diseño, ciertas particularidades de estilo y familia.

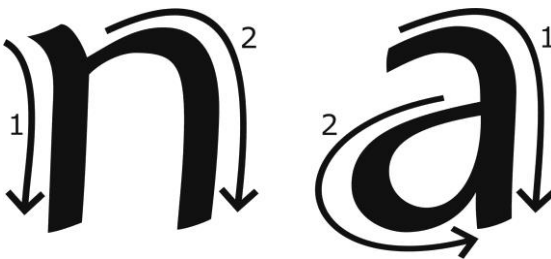
Es realmente importante recordar que el límite de la deformación tanto de la estructura como de la apariencia es la ilegibilidad. Si la letra no se comprende como tal, deja de ser legible y por lo tanto deja de ser tipografía.

## CURSUS, DUCTUS Y RETÍCULA CONSTRUCTIVA

Teniendo en cuenta la tradición caligráfica, como inspiración del diseño tipográfico, es posible afirmar que tanto el *cursus* como el *ductus* son determinantes constructivos de las morfologías alfabéticas.

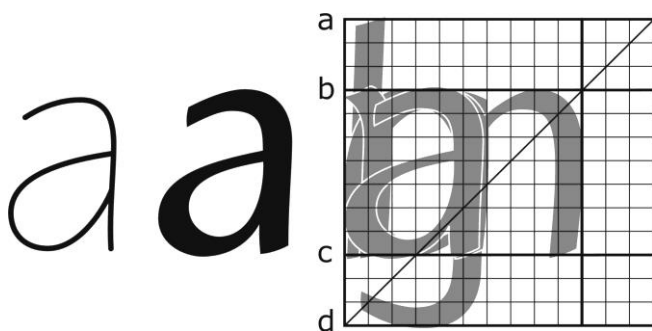
Se denomina *cursus* al camino que recorre el elemento escritor sobre un soporte, al conformar cada una de las letras. Este camino que transita el *cursus* es un trayecto predeterminado, que posee relación directa con la estructura tipográfica.

El *ductus* por su parte, hace referencia a los atributos formales, como intensidad, elegancia y soltura, que se le otorga al trazo. Es decir que el *ductus* determina el aspecto formal-perceptible de la letra, definiendo las modulaciones de las astas, los ritmos, la velocidad y la gracia de la apariencia tipográfica. Por lo tanto, a partir del recorrido de un mismo *cursus*, es posible lograr variaciones en la morfología tipográfica, modificando simplemente el *ductus*. Resumiendo, se podría afirmar que el *cursus* hace manifiesta la estructura de la letra, mientras que el *ductus* define la apariencia.



En la creación de una tipografía, es posible poner mayor o menor énfasis en la caligrafía como modelo de inspiración. Cuando más se aleje uno de la tradición caligráfica, más deberá trabajar en base a un espacio modular que permita generar en forma coherente los diferentes caracteres de la familia tipográfica.

En el ámbito del diseño tipográfico ese espacio modular se denomina *retícula constructiva*, *grilla constructiva* o *plantilla generatriz* y será el instrumento encargado de organizar todos los elementos gráficos intervinientes en la creación de un alfabeto tipográfico. La retícula constructiva se elabora tomando como base un cuadrado que presenta como medida de lado la anchura máxima de la letra M. Este espacio modular, planteado a partir del llamado *espacio eme* o *cuadratín*, presentará una serie de subdivisiones armónicas, que permitirán regularizar y sistematizar todos los elementos gráficos que entran en juego en la concreción de un alfabeto.



*Cursus, ductus y retícula constructiva. Tipografía Auka (EGP/2011).*  
a: línea de ascendentes; b: altura de equis; c: línea base y d: línea de descendentes.

## CORRECCIONES ÓPTICAS

Se denominan correcciones ópticas a las alteraciones o manipulaciones formales que se le aplican a la representación de la letra, para que ésta no se visualice de manera deformada.

Los estudios realizados a mediados del siglo 20 determinaron una serie de manipulaciones tipográficas que contribuyen a corregir las deformaciones perceptivas en el receptor.

Algunas de estas manipulaciones pueden ser básicas y de fácil reconocimiento, y otras pueden ser apenas perceptibles por el ojo aguzado. Sin embargo, todas son imprescindibles para una óptima legibilidad de la tipografía.

Por ejemplo, las letras curvas deben ser levemente más grandes que las letras cuadrangulares, para que se visualicen del mismo tamaño. Algo similar ocurre con las letras que presentan vértices agudos, por lo que el diseño de las mismas debe sobrepasar la línea superior, en el caso de la A, o la línea base, en el caso de la V, v, W y w.



Las fuentes que suponen estar elaboradas con trazos de espesor constante presentan en la realidad diferencias entre trazos verticales y trazos horizontales (estos últimos son siempre más delgados), asimismo es común que exhiban pequeñas variaciones de grosor en las uniones de los trazos curvos con los trazos rectos.



La variación de grosor en las uniones de los trazos curvos y rectos, se realizan con el fin de evitar la ilusión óptica de irradiación.

Siempre que la contraforma se presenta configurando un ángulo agudo, el negro del tipo tiende a expandirse visualizándose como una mancha, por lo que el afinamiento del trazo que se empalma, permite evitar esa ilusión óptica.



El eje medio horizontal de las letras se sitúa ópticamente por sobre el eje central geométrico. Esta ilusión óptica obliga a elevar el eje medio de la tipografía para que la mitad superior del glifo no se perciba de mayor tamaño que la inferior.



## DESARROLLO DE FUENTES

En todo proceso proyectual, luego de un análisis detallado de los datos recogidos en la primera etapa, tendremos en claro ciertas características básicas que deberá poseer la tipografía a utilizar. Si tenemos en cuenta que en la actualidad la cantidad de fuentes tipográficas es mayor a lo que podemos imaginar, podríamos concluir que, en ese inmenso universo tipográfico existe alguna fuente que se ajusta aunque más no sea en un gran porcentaje a los requerimientos del trabajo de diseño.

Es nuestra tarea evaluar la necesidad o no de diseñar una nueva fuente tipográfica, teniendo en cuenta el propósito de uso. No será similar la intervención si lo que se busca es la realización de un titular, o un logotipo, o si el diseño tipográfico formará parte de una identidad institucional o de una publicación.

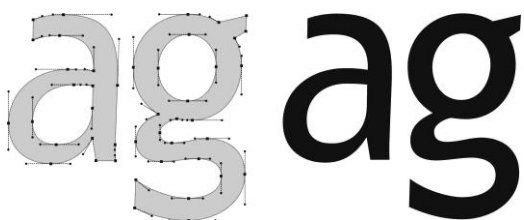
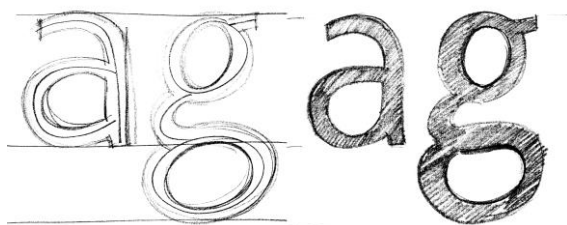


*La fuente tipográfica "Económica", diseño de Vicente Lamónaca, es una fuente creada para emplearse en condiciones extremas. Fue diseñada para ser usada en tamaño 7,5 puntos y para ser impresa en offset rotativa. La premisa en el proceso de diseño fue la de ahorrar espacio sin perder legibilidad.*

Desde mediados de la década de los ochenta, con el lanzamiento de la computadora Macintosh de Apple (1984), hasta el día de hoy, con los nuevos programas informáticos específicos para el diseño tipográfico, el diseño de tipografía ha ido dejado de ser solo para algunos pocos. Sin embargo, y es importante remarcarlo, tampoco ha pasado a ser una actividad elemental y sencilla, como se sugiere desde algunas guías



prácticas en fascículos ampliamente ilustrados. Por lo tanto, como en todo proyecto de diseño, el desarrollo de una fuente tipográfica requerirá de un trabajo serio y responsable, donde se deberá ir cumplimentando los pasos correspondientes al proceso proyectual.



*Desarrollo de generación de fuente: a- Dibujo rápido a mano alzada sobre las estructuras de las letras. / b- Dibujo rápido a mano alzada con contraste entre forma y contraforma. / c- Dibujo a mano alzada con indicaciones de decisiones de diseño. / d- Dibujo con cierto grado de detalles. / e- Dibujo vectorial, con nodos y manejadores / f- Letras "a" y "g" en formato de archivo True Type de la fuente tipográfica Telteca.*

ABCDEFGHIJKLMN  
ÑOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnñop  
qrstuvwxyz 012345  
6789 \$&!;?/()@=+,-,;:  
\*’ ’ \_ Telteca regular

*Fuente Tipográfica Telteca. (EGP/2009)*

### **Amplitud de la fuente tipográfica**

En el diseño de fuentes es necesario, como primera medida, delimitar la intervención del trabajo, ya que si lo que se pretende es una tipografía para su uso en un nombre propio, o para un trabajo de identidad concreto, bastará con diseñar una serie pequeña de caracteres. Diferente será el trabajo si el propósito es el de utilizar la nueva tipografía diseñada como fuente para texto. En este caso se deberá diseñar todo un alfabeto completo de mayúsculas y minúsculas, con los números y los signos de puntuación.

Si el objetivo es el de realizar una fuente de carácter comercial, el trabajo deberá ampliarse al diseño de por lo menos unos 250 caracteres, más todas sus variables tipográficas, teniendo en cuenta las normativas dictadas por las comercializadoras de fuentes o ateniéndose a una normativa ISO o similar. Es decir que el desarrollo de una fuente comercial puede elevar el número de caracteres diseñados a bastante más de mil.

Si la intención es que esa fuente sea utilizada en alguna materia o publicación concreta con una temática especializada, habrá de diseñarse además cajas expertas que presenten signos específicos y especiales.



Mapa de caracteres utilizado por "Sudtipos" (fundidora colectiva de Argentina), para sus fuentes tipográficas.

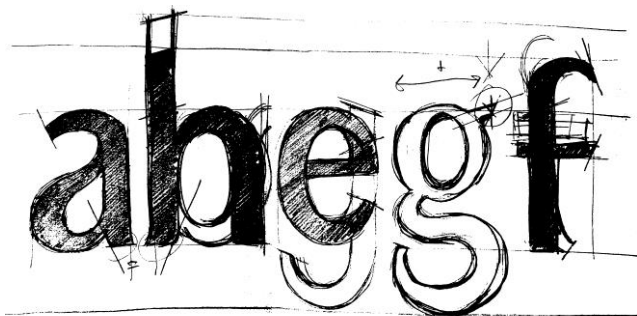
ABCDEFGHIJKLMNÑ OPQRSTUVWXYZ	abcdefghijklmno pqrstuvwxyz	.,:~_+´´´¿?¡!´´´\$=() 1234567890&/%@*°
<i>ABCDEFGHIJKLMNÑ OPQRSTUVWXYZ</i>	<i>abcdefghijklmno pqrstuvwxyz</i>	<i>.,:~_+´´´¿?¡!´´´\$=() 1234567890&amp;/%@*°</i>
<b>ABCDEFGHIJKLMNÑ OPQRSTUVWXYZ</b>	<b>abcdefghijklmno pqrstuvwxyz</b>	<b>.,:~_+´´´¿?¡!´´´\$=() 1234567890&amp;/%@*°</b>
<i><b>ABCDEFGHIJKLMNÑ OPQRSTUVWXYZ</b></i>	<i><b>abcdefghijklmno pqrstuvwxyz</b></i>	<i><b>.,:~_+´´´¿?¡!´´´\$=() 1234567890&amp;/%@*°</b></i>

Algunas de las ocho versiones diseñadas de la tipografía Telteca: Regular, oblicua, Negrita, Negrita oblicua y Contorneada. También se diseño la versión Itálica, Negrita Itálica, Contorneada Itálica y los números de caja baja.

## Personalidad del tipo

En el principio de la etapa proyectual es conveniente realizar bocetos a mano alzada, ya que es una manera eficiente para esbozar y establecer las ideas generadoras.

Los bocetos preliminares son el comienzo de una serie de tomas de decisiones que irán otorgando carácter a la fuente que se está diseñando. En estos bocetos el diseñador comienza a delinear algunos detalles morfológicos y ciertos criterios sistémicos que luego en el proceso de digitalización se analizarán cuidadosamente, se revisarán y se corregirán los tipos conforme a los objetivos propuestos.



*Ejemplo de letras a mano alzada, donde se aprecian algunas decisiones de diseño, que darán la característica de la fuente "Alebrije" (EGP/2011)*

## Concatenación sistémica

El proceso de creación de una fuente no es siempre el mismo, y aunque algunos pasos se deban cumplir sin atenuantes, pueden ser realizados de diferentes maneras.

Uno de los pasos que sufre mayor alteración en este proceso proyectivo es el de la *concatenación sistémica de los tipos*. La concatenación sistémica es la forma en que el diseñador va tomando los detalles significativos de la fuente, de una letra o de un grupo de ellas, y los traslada sistemáticamente a las diferentes estructuras tipográficas del alfabeto. Como ejemplo simple para entender el concepto podemos mencionar que a partir del diseño de la letra p, se derivan los diseños de la b, la q y la d. Estas cuatro letras podrán presentar diferencias en determinados empalmes, en ciertas variaciones de grosor o en

algunos detalles de los terminales, sin embargo mantendrán una gran cantidad de detalles sistémicos que derivarán, sin dudas, de la primera letra que se haya diseñado.

p b q d

La manera en que se une un trazo curvo con un ascendente, la cadencia del trazo entre una curva y una contracurva, el ángulo en que finalizan los terminales o la continuidad del trazo en los empalmes del serif pueden ser detalles sistémicos que el diseñador utilice para la concatenación de los tipos, transfiriéndolos de una estructura tipográfica a otra, para lograr así, la coherencia necesaria que permita definir una familia tipográfica, con un estilo particular.

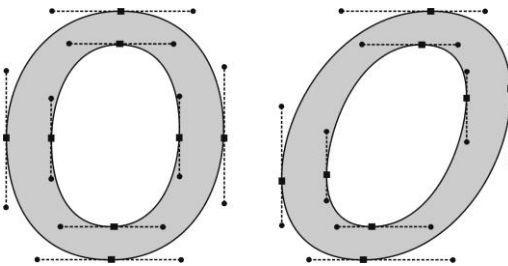
a g > d > b p q  
b > h > n ñ m r  
d g > c e o s  
d g > j i f t l k  
k > v w x y z

*Ejemplo de concatenación sistémica planteada en el diseño de las minúsculas de la fuente tipográfica "Telteca" (EGP/2009). Cada diseño de fuente poseerá una concatenación sistémica personal. No existen dos fuentes que compartan exactamente la misma metodología de traslado de los detalles sistémicos.*

## DIGITALIZACIÓN

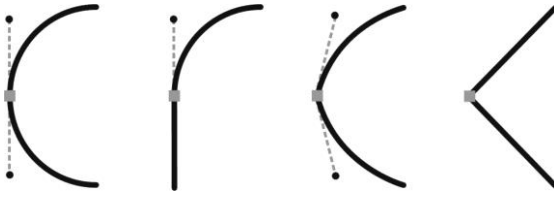
### Dibujo vectorial: El trabajo con los nodos

En la etapa de digitalización el trabajo se realiza en programas específicos donde se trata al dibujo de la letra de manera vectorial. En estos programas informáticos es preciso prestar mucha atención al trabajo con los puntos de control de las curvas de Bézier. Cada punto de control (o nodo) posee un par de manejadores que guían y regulan la fuerza de curvatura de una línea. En el proceso de redibujo vectorial es recomendable que la forma del carácter posea el menor número de nodos posibles. Igualmente es importante remarcar que siempre que sea posible, los *manejadores de nodo* deberán organizarse de manera ortogonal, trabajando en forma horizontal o vertical. Cada curvatura se controla ampliando o reduciendo la dimensión del par de manejadores que posee cada nodo.



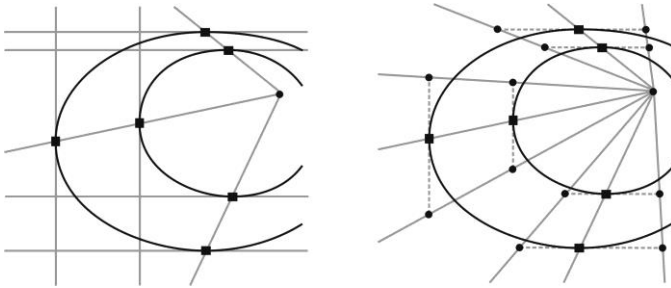
Ejemplo de curvas con manejadores de nodo verticales y horizontales (*Telteca regular* y *Telteca italic*).

Los nodos pueden presentarse de tres maneras diferentes: Con manejadores de nodo uniformes o enganchados, como es el caso de una curva o del empalme de una curva con una recta en forma tangencial. Con manejadores de nodo independientes y asimétricos, como es el caso de la unión de dos trazos curvos que generan un vértice; y sin manejadores de nodo o controladores, como es el caso de la unión de dos rectas.



Ejemplos de los tres tipos de nodos: 1 y 2: Con manejadores de nodo uniformes o enganchados. 3: Con manejadores independientes y asimétricos. 4: Sin manejadores de nodo.

El trabajo con los nodos y los manejadores de nodo en cada una de las curvas se debe realizar en forma rigurosa, generando de esa manera un dibujo mas preciso. La ubicación de cada nodo no será arbitraria, sino que responderá a una plantilla de disposición ortogonal. Tampoco las dimensiones de los manejadores de nodo serán arbitrarias, ya que estas dependerán de las ubicaciones del punto de convergencia de las líneas que unen los nodos de cada par de curvas.



Izquierda: La plantilla ortogonal determina la ubicación de los nodos, en sus puntos de tangencia con las curvas. Uniendo los nodos de cada par de curvas, se establece la ubicación del punto de convergencia. Derecha: Los manejadores se organizan de manera ortogonal. Las dimensiones de los manejadores de cada par de curvas, estarán íntimamente relacionadas, a partir de cada una de las líneas que parten del punto de convergencia establecido.

Es conveniente desarrollar los últimos pasos de la creación de una fuente tipográfica en algunos de los programas específicos de edición de fuentes, como *Fontographer*, *FontLab* y *TypeTools* (o *FontForge* en entorno de software libre). Estos programas

permiten organizar los tipos en archivos de fuentes, controlar el espaciado y generar el formato *TrueType*, *PostScript* u *OpenType*. Sin embargo el proceso de generación de archivos de fuente puede ser llevado igualmente a cabo, aunque de una forma mas artesanal, directamente desde algunos programas de dibujo vectorial como los popularmente utilizados *Illustrator*, *FreeHand* y *CorelDraw* o *Inkscape* y *Xara* en entornos de software libre. Esta temática estrictamente técnica se encuentra íntimamente relacionada a las herramientas informáticas y a los paquetes de software, por lo que su tratamiento específico escapa al objetivo de este libro.

### **Pasaje a archivo de fuente**

En estas etapas finales del trabajo de generación de fuentes, se encuentra el pasaje de las formas tipográficas a archivos de fuentes. Es conveniente para afrontar este paso dominar alguno de los programas específicos de diseño tipográfico o recurrir a los tutoriales de dichos programas, que se encuentran en variada bibliografía y en múltiples sitios de internet.

Si bien aquí no me adentraré en el tratamiento particular de los programas informáticos especializados para esta temática, es importante tener en cuenta algunos puntos fundamentales al momento de transferir una forma tipográfica a archivo de fuente (*TrueType*, *Postscript*, *OpenType*).

Terminado el trabajo con los nodos del dibujo vectorial, es importante cerciorarse que la forma es una sola y se encuentra cerrada, cuidando que no existan nodos abiertos. Es el momento de corroborar que el número de nodos sea el correcto y que la ubicación de los mismos es la apropiada.

Es preciso asegurarse que las formas tipográficas no presenten contornos con grosores, y de existir estos, aunque sean mínimos, habrá que eliminarlos.

Consideraciones a tener en cuenta:

- Utilizar la menor cantidad de nodos posibles
- Utilizar los manejadores de nodo, siempre que sea posible, en posición vertical u horizontal.



- Evitar que en el dibujo vectorial los manejadores de nodos se presenten intersectados.
- Prestar atención que no queden nodos abiertos.
- Los trazados tipográficos deben conformar un solo elemento.
- Los trazados no deben poseer contornos con grosor.

Habiéndonos cerciorado de los puntos arriba mencionados, estaremos en condiciones de realizar el pasaje de las formas tipográficas a archivos de fuentes, con lo cual entraríamos ya en la última etapa que involucra el trabajo de establecer los espacios circundantes del tipo, es decir la determinación de los entornos derecho e izquierdo de cada carácter.

## **ESPACIADO ENTRE TIPOS**

En el diseño de una tipografía es tan importante la forma de las letras como el espacio que las circunda, ya que será éste el elemento que funcionará de nexo entre los diferentes caracteres. Una fuente se encuentra correctamente espaciada cuando al agrupar las letras en palabras, líneas y párrafos se genera un gris ópticamente uniforme.

La problemática de los espacios entre tipos se ha de presentar en el proceso de generación de los archivos de fuente. Es decir, que en el momento en que las letras pasan de ser elementos formales a ser archivos de fuentes, hay que implementarles un entorno izquierdo y un entorno derecho. Los entornos adecuados para cada letra dependerán de las características del estilo, sin embargo el principio rector será siempre el mismo: los entornos serán proporcionales a las contraformas internas e inversamente proporcionales a los grosores de trazos. La búsqueda de un correcto entorno para cada carácter es de fundamental importancia para que la fuente diseñada sea factible de ser utilizada en forma eficiente.

El espaciado entre tipos concierne a los blancos pertenecientes a cada una de las letras y corresponde a la contraforma externa del carácter. Estos blancos permiten que las letras interactúen entre sí, posibilitando su lectura.

# Hamburguefonts

## *Hamburguefonts*

# **Hamburguefonts**

## ***Hamburguefonts***

*Pruebas de espaciado. Telteca regular / itálic (versión 1) / bold / bold itálic (v.1).*

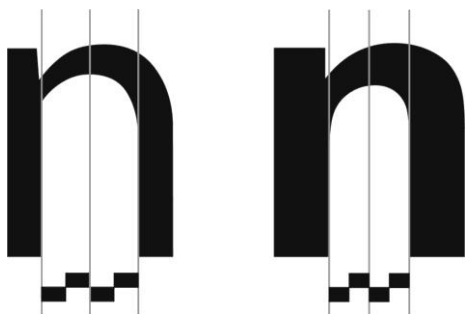
Siempre es conveniente que exista un balance entre las formas negras y las blancas, es decir entre las formas y las contraformas. Los espacios internos de las letras y los espacios externos deben poseer pesos similares. Por ejemplo: A una tipografía light o blanca de grandes espacios internos le corresponden espaciados amplios entre tipos, por el contrario a una tipografía extra bold o extra negra, que posee espacios internos mínimos, le corresponderán espacios reducidos entre los tipos. Tanto los espacios de las contraformas internas, como los espacios entre los tipos, deberán ser inversamente proporcionales a los anchos de los trazos de los caracteres.

intertipo  
**intertipo**

*Los espacios entre tipos, al igual que los espacios internos, son mayores en la tipografía Futura ligh que en Futura extra bold.*

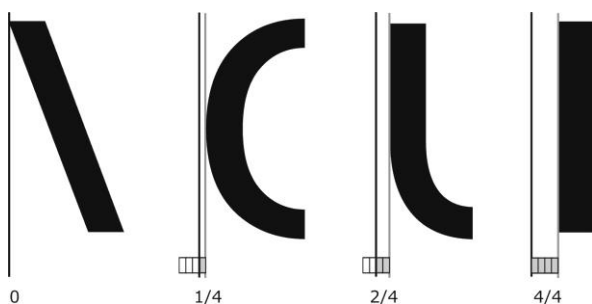
Para el trabajo de espaciado en la creación de fuentes, es preciso tomar algunas letras como referencia. Generalmente se utilizan la n y la o minúsculas y la H y la O mayúsculas.

Al ser las contraformas de la tipografía las que marcarán la pauta en cuanto a las separaciones entre caracteres, es conveniente partir de la contraforma interna de la letra *ene* para la delimitación de un módulo de espaciado de entorno.



*El ancho de la contraforma interna es aproximadamente igual a cuatro módulos de espaciado de entorno.*

Estructuralmente es posible identificar cuatro tipos de formas básicas, relacionadas tanto con las minúsculas como con las mayúsculas: *rectas verticales, curvas, semicurvas y rectas oblicuas*. A cada una de las formas básicas corresponde una medida aproximada relacionada con el módulo de espaciado de entorno.



*Formas básicas que sirven de referencia para el espaciado. Recta oblicua, Curva, Semicurva y Recta vertical.*

*El valor igual a un módulo (4/4) corresponde a la forma recta vertical. El valor para las formas constituidas por una recta oblicua será de aproximadamente cero módulo. Para las formas curvas corresponderá un valor aproximado de 1/4 de módulo y para las semicurvas, el valor será de aproximadamente medio módulo.*

Para la determinación del módulo de entorno en las tipografías con serif se hace necesario variar la proporción del módulo, por lo que es posible dividir el ancho de la contraforma interna de la ene, por tres o por dos. La solución definitiva dependerá en mayor medida del empleo del criterio óptico.

Los espacios de los entornos derecho e izquierdo del tipo, delimitados a partir del planteo de sistematización, corresponden a la mitad del espacio blanco entre caracteres, es decir que al enfrentar dos letras, estos espacios establecidos se suman, conformando lo que se denomina interletrado. Este espacio será el que se considerará como el normal de la fuente tipográfica, aunque luego en los diferentes programas informáticos de edición de texto, se podrá modificar, en más o en menos, el interletrado de manera uniforme. Aun así, es posible que el espaciado en ciertos pares de letras no resulte apropiado, por lo que se tendrá que apelar al trabajo de kerning.

Como ya lo he planteado en las *consideraciones básicas*, el kerning es al ajuste especial del espaciado sólo entre pares de letras, y se utiliza para corregir problemas puntuales que no pueden ser solucionados por medio del interletrado convencional o *tracking* (Por ejemplo los pares AV, TA, To). La corrección de los pares de kerning son instrucciones que se incorporan al archivo de fuente y se encargan de rectificar el espaciado entre ciertos caracteres problemáticos cuando se colocan en forma contigua.

Existen numerosos casos donde las letras no se ajustan a las formas básicas establecidas para la guía de espaciado. En estas ocasiones se debe realizar el trabajo bajo criterios ópticos, tomando las proporciones del módulo de espaciado sólo como una guía referencial.



## A MODO DE CONCLUSIÓN

### Tipografía, glocalización y sustentabilidad

Hoy resulta prioritario en el diseño tipográfico latinoamericano atender las problemáticas de la globalización y de la sustentabilidad.

Si entendemos a la globalización como un proceso que despliega a nivel mundial una homogeneización en los modos de vida y genera un esquema de valores y comportamientos, que permite el desarrollo de condiciones de dominación ideológico-cultural, considero que es necesario transitar el camino de la *glocalización* (fusión de lo global con lo local) ya que de esa manera se posibilitará nuestro avance como cultura sin tener que transformarnos en furgón de cola de un proyecto civilizatorio ajeno.

A falta de un alto grado de tecnificación, Latinoamérica es poseedora de un elevado tenor humanístico, donde predominan los aspectos expresivos y de calidez social. De ninguna manera esto puede ser una forma de conformismo, aunque bien puede ser ése el eje de identidad que posibilite la construcción de una verdadera alternativa de desarrollo.

Siempre que se trabaje con un profundo sentido ético y social, en forma profesional, conciente y responsable, será posible partir de componentes característicos de nuestra cultura y potenciarlos con factores relativos al mundo globalizado para conformar elementos identitarios propios y que a la vez, como obra humana, sean piezas universales.

Como expresa el Diseñador Vicente Lamónaca, *“La vinculación local de la tipografía es y será el nutriente fundamental del crecimiento tipográfico regional. No planteándolo bajo forma de souvenir, no desde una postura que confronte con lo foráneo. Sí, desde una visión realista y crítica que se preocupe de resolver nuestros problemas de la mejor manera posible dadas nuestras preocupaciones y nuestra forma de entender la realidad”*.

Respecto a la problemática del diseño sustentable, es importante aclarar que el mismo debe tener en cuenta las necesidades del presente, sin comprometer el bienestar de las generaciones futuras. Es decir que debe mejorar la calidad de

vida del “hoy” sin perjudicar el “mañana”, teniendo en cuenta el contexto cultural, social, económico y ambiental.

Es necesario forjar desde el diseño una actitud didáctica, una toma de consciencia sobre la sustentabilidad, a través del trabajo colectivo e interdisciplinario. No se trata pues, ni de generar una visión negativa y lúgubre sobre nuestro futuro, ni una visión heroica, redentora e idealista, respecto de las intervenciones que desde nuestra profesión podemos llegar a desarrollar.

Una tipografía diseñada con un fin aparentemente sustentable como por ejemplo el ahorro de tinta, pero que por su apariencia resulta perjudicial para la vista de los lectores, no es, en definitiva, una tipografía sustentable.

Considero que es más importante, desde nuestros ámbitos como diseñadores, esforzarse en trabajar por los temas de la vida cotidiana, aportando pequeñas intervenciones efectivas, que obsesionarse con grandes temas teóricos, integrales y abarcativos, de difícil y costosa concreción.

Por último y en relación a la perspectiva de desarrollo de la tipografía como disciplina en Latinoamérica, Rubén Fontana expresa que: *“Más allá de las modas de la época y el apasionamiento propio de nuestra sed de saber, nuestra tipografía será adulta cuando asuma su necesaria invisibilidad, cuando forme parte de nuestra existencia como un hecho funcional, como el aire o como el agua, que están y son fundamentales para la vida, sin que debamos hablar sistemáticamente de ellos”.*

Tal como lo planteo siempre que puedo, insisto hoy, que es imperioso pugnar por proyectos regionales que atiendan y den respuesta a las problemáticas locales incorporando elementos de nuestro patrimonio técnico, idiomático y cultural.

Hacer, generar y construir para el cambio, como forma de estimular e incentivar un pensar reflexivo y un abordaje metodológico en la joven disciplina del diseño tipográfico de nuestra Latinoamérica.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aicher, Otl / Krampen, Martin.  
*Sistemas de Signos*. Editorial G. Gili. 1979 [1991]
- Ambrose, Gavin; Harris, Paul.  
*Tipografía*. Editorial Parramón. 2007
- Baines, P. / Haslam, A.  
*Tipografía, función, forma y diseño*. Editorial G. Gili.. 2002
- Blackwell, L.  
*La Tipografía del Siglo XX*. Editorial G. Gili. 1993
- Blanchard, G.  
*La Letra*. Editorial CEAC. 1988
- Carter, Rob.  
*Diseñando con Tipografía*. RotoVision. 1997
- Chaves, Norberto.  
*La imagen corporativa*. Editorial G. Gili. 1988 [2003]
- Chaves, Norberto / Belluccia, Raúl  
*La marca corporativa*. Editorial Paidós. 2003
- Cheng, Karen  
*Diseñar tipografía*. Editorial G. Gili. 2006
- Ellison, Andy.  
*Tipografía digital*. Editorial Parramón. 2008
- Fruiger, Adrian.  
*Signos, símbolos, marcas, señales*. Editorial G. Gili. 1984  
*En torno a la tipografía*. Editorial G. Gili. 2004
- Fontana, Rubén.  
*Pensamiento Tipográfico*. Edicial. 1996
- Gálvez Pizarro, Francisco.  
*Educación Tipográfica*. tpG Ediciones. 2005
- Gerstener, Karl  
*Diseñar programas*. Editorial Gustavo Gili. 1979
- Kanizsa, Gaetano.  
*La sintaxis de la imagen*. Ediciones Paidós. 1986
- Kepes, Gyorgy.  
*El lenguaje de la visión*. Editorial Infinito. 1969
- Luidl, Philipp  
*Tipografía básica*. Editorial Campgràfic. 1996 [2004]
- Meggs, Philip B.  
*Historia del diseño gráfico*. Editorial McGraw-Hill. 1998 [2000]



Pepe, Eduardo Gabriel.

*Identidad regional*. Redargenta Ediciones. 2007

*Tipografía expresiva*. Redargenta Ediciones. 2008

Perfect, Christopher.

*Guía completa de la Tipografía*. Editorial Blume. 1994

Sims, Mitzi.

*Gráfica del entorno*. Editorial Gustavo Gili. 1991

Spencer, Herbert

*Pioneros de la tipografía moderna*. Editorial G. Gili.

1969 [1995]

Tubaro, Antonio / Tubaro, Ivana.

*Tipografía: Estudios e investigaciones*. U. de Palermo/CP67.

1994

Wong, Wucious.

*Fundamentos del diseño*. Editorial Gustavo Gili. 1995

Más información sobre la temática tratada en este libro:

“Tipo y forma”, <https://tiposformales.com>

“Eduardo Pepe Diseño”, <https://eduardopepe.com>

## **Notas sobre las imágenes y la tipografía del texto**

Las imágenes de esta publicación han sido, en su mayoría, realizadas por mí como elementos visuales para el material de estudio y las presentaciones de clases de la materia Diseño Tipográfico de la Universidad Nacional de Cuyo. Las imágenes correspondientes a otros autores, han sido tomadas de sus respectivos sitios web, indicando en ellas la autoría de cada trabajo.

La composición del texto se ha realizado utilizando las fuentes Gandhi Serif y Gandhi Sans. La familia serial Gandhi ha sido diseñada por Cristobal Henestrosa & Raul Plancarte, en colaboración con David Kimura y Gabriela Varela.

Colección  
IDENTIDAD & DISEÑO

- 1 / Diseño Indígena Argentino  
*Estudio de la coherencia formal como principio de reelaboración*
- 2 / Identidad regional  
*El diseño aborigen como elemento identitario*
- 3 / Tipos formales  
*La tipografía como forma*
- 4 / Letraografía  
*Diseño de tipografía identitaria*

